Федеральное агентство по образованию

Уральский государственный технический университет – УПИ

Ю. С. ПОДЛУБНОВА

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Часть 2. ПРОЗА 2000-х гг.

Конспект лекций

Екатеринбург
2009

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)
П 44

Исследование подготовлено в рамках интеграционного проекта УрО – СО РАН «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (национальный и региональный аспекты)»

Рецензенты: профессор, доктор филологических наук М.А. Литовская (Уральский государственный университет им. А.М. Горького); кандидат исторических наук С. Беляков (журнал «Урал»).

Подлубнова Ю.С.

П44 Современный литературный процесс. Часть 2. Проза 2000-х гг.: конспект лекций: в 2 ч. / Ю.С. Подлубнова. Екатеринбург: УГТУ-УПИ, 2009. 94 с.

ISBN

Конспект лекций (часть 2) составлен на основе рабочей программы курса «Современный литературный процесс» и представляет собой изложение некоторых основных тенденций развития прозы 2000-х гг. Лекции, включенные в данное издание, предназначены для студентов специальности 030901 – «Издательское дело и редактирование», а также для всех, кто интересуется русской литературой XXI вв.

Библ.: 70 назв.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос)

ISBN

© Уральский государственный технический университет – УПИ, 2009
© Подлубнова Ю.С., 2009

Учебное пособие

Юлия Сергеевна Подлубнова

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Часть 2. ПРОЗА 2000-х гг.

ИД № 06263 от 12.11.2001 г.

Подписано в печать		Формат	60x84 1/16
Бумага писчая	Плоская печать	Усл. печ. л.	
Уч.-изд. л.	Тираж	Заказ	

Редакционно-издательский отдел УГТУ–УПИ
620002, Екатеринбург, ул. Мира, 19
rio@mail.ustu.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА **4**

ВВЕДЕНИЕ **5**

НАСЛЕДНИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА, ИЛИ ПОСЛЕ ЧЕРНОГО КВАДРАТА **18**

В. Пелевин **24**

Б. Акунин **28**

Д. Быков **32**

ВСЕГДА «НОВЫЙ» РЕАЛИЗМ **37**

А. Геласимов **42**

Р. Сенчин **45**

З. Прилепин **48**

ЭВОЛЮЦИЯ НЕОСЕНТИМЕНТАЛИЗМА **51**

Л. Улицкая **54**

Е. Гришковец **57**

МИССИЯ СОВРЕМЕННОЙ САТИРЫ **60**

А. Проханов **62**

А. Кабаков **67**

ГЕОПОЭТИКА УРАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ **70**

О. Славникова **74**

А. Иванов **78**

«ГЛАМУРНЫЙ» И «АНТИГЛАМУРНЫЙ» РОМАН **83**

О. Робски **85**

С. Минаев **87**

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА **91**

ОТ АВТОРА

Появление данного учебного пособия связано с очевидной необходимостью внятно, исходя из новейшей информации, объяснять студентам, чем ознаменован и чем характеризуется литературный процесс 2000-х гг., какую словесность мы имеем сегодня. Данное пособие должно, с одной стороны, представить студенту-гуманитарию и любому другому читателю более или менее целостную картину происходящего в российской прозе последних 8 лет, с другой – вписать ее в историческую перспективу: выявить ее зависимость от предшествующих литературных традиций и наметить пути дальнейшего развития.

Автор пособия прекрасно понимает, что его точка зрения на современный литературный процесс – лишь одна из возможных, и ни в коем случае не претендует на то, чтобы она воспринималась как нечто конечное. Собственно еще одним фактором, повлиявшим на создание пособия, является прямое желание автора вынести свою концепцию на суд специалистов и неспециалистов – всех, кто вплотную занимается или просто интересуется российской словесностью и имеет собственный взгляд на современный литературный процесс. В конечном счете, каждый такой человек знает, что имеет дело с протеической материей и что только время рассудит все споры и расставит по ранжиру все явления и имена, которые кажутся актуальными или неактуальными сегодня.

В центре внимания автора данного пособия оказалась проза 2000-х г. Нужно сказать, такое положение вещей обусловлено, в первую очередь, тем, что курс «Современный литературный процесс», согласно учебной программе, отводит изучению прозы несравненно большее количество часов, чем поэзии и драматургии. Кроме того, нельзя не отметить, что сама ситуация в современной литературе такова, что именно проза занимает доминирующее положение (о чем свидетельствуют, например, каталоги издательств, специализирующихся на выпуске художественной литературы, где основная масса продукции представлена прозаическими жанрами, или же книги известных критиков, в которых большая часть материалов посвящена современным прозаикам) и именно через характеристику современнейшей прозы, как нам представляется, возможно вплотную приблизиться к характеристике современнейшей литературы в целом.

ВВЕДЕНИЕ

Литература 2000-х гг., пребывая в состоянии некоего нерегламентированного художественно-информационного потока, достаточно оперативно, по мере поступления к читателю, подвергается рефлексии различного рода. Эта рефлексия, без сомнения, является основой для последующего создания литературоведческих концепций, как объясняющих отдельные феномены, так и дающих целостную картину современной литературной ситуации.

Во-первых, в 2000-е гг. активно, хотя и в разной степени профессионально, работают книжные и журнальные обозреватели, сотрудники серьезных и «глянцевых» средств массовой информации, имеющих коммерческие или какие-либо другие связи с издательствами и позиционирующих себя в качестве источников культурной информации. Среди подобных СМИ можно назвать как специализирующиеся на литературе – например, «толстые» журналы «Знамя», «Новый мир», «Дружба народов», «Вопросы литературы», «Новое литературное обозрение», «Звезда», «Урал», «нетолстый» журнал «Что читать», газеты «Ex libris НГ», «Книжное обозрение», «Литературная газета», «Литературная Россия», масса библиотечных изданий, – так и не специализирующиеся – журналы «Русская жизнь», «Огонек», «Афиша», «Эксперт», газеты «Время новостей», «Российская газета», «Труд», «Известия», «Новая газета» и т.д. Без внимания нельзя оставить имена современных обозревателей и критиков А. Немзера, Л. Данилкина, И. Роднянской, П. Басинского, С. Костырко, Д. Бавильского, В. Березина, А. Кузнецовой, П. Крючкова и др., чьи мнения и оценки представляются авторитетными читателю.

В формировании имиджа современной литературы играют важную роль передачи на радио («Радио России», «Радио Культура», «Эхо Москвы» и др.) и – намного реже – телевидении, где также ведутся обзоры новинок художественной литературы. Наконец, среди Интернет-ресурсов важнейшим

для современной литературы является проект «Журнальный зал» (http://magazines.russ.ru) [1], где выкладываются электронные версии «толстых» журналов, в том числе – их книжных обзоров. Влиятельными ресурсами считаются сетевой литературно-философский журнал «Топос» (www.topos.ru), проект сайта «Ruthenia» «Немзересски» (www.ruthenia.ru/nemzer) и т.д.

Во-вторых, одновременно и иногда неразделимо с книжными обзорами современные СМИ публикуют литературную критику, которая представляет иной уровень осмысления предмета, предполагая определенную литературоведческую точку зрения автора рецензии, статьи, обзора. Так, один из наиболее активно работающих и наиболее цитируемых критиков – обозреватель газеты «Время новостей» Андрей Немзер – профессор кафедры словесности Государственного университета «Высшая школа экономики». Его книги[2], созданные на основе представленных ранее в СМИ обзоров и статей, без сомнения, являются базой для изучения современного литературного процесса: критик не оставляет без внимания ни одну сколь-либо значимую книжную или журнальную публикацию, ни одно существенное событие литературной жизни столицы.

Критика, в отличие от обзоров и рецензий, выполняет не просто информационную или информационно-рекламную функцию, но рассматривает отдельные явления современной литературы в рамках всего литературного процесса, дает им теоретическое и историко-литературное осмысление. Одним из ведущих современных критиков, чьи статьи можно назвать во многом литературоведческими и влияющими на дальнейшее осмысление литературного процесса в рамках академической мысли, является Н. Иванова[3],

---

[1] Именно этот ресурс мы активно использовали при создании данного пособия, и потому далее в сносках, обозначающих журнальные статьи, нет указания на страницы.

[2] Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М., 2003; Он же. Дневник читателя. Русская литература в 2005 году. М., 2006; Он же. Дневник читателя. Русская литература в 2006 году. М., 2007; Он же. Дневник читателя. Русская литература в 2007 году. М., 2008.

[3] См.: Иванова Н. Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век. М., 2003; Она же. Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности // Знамя. 2006. № 11; Она же. Ускользающая современность. Русская литература XX–XXI веков: от

заместитель редактора журнала «Знамя». Часто цитируемым критиком 2000-х гг. стал Л. Данилкин, обозреватель «глянцевого» журнала «Афиша», представивший в книжном формате свою точку зрения на литературный процесс 2005–2006 гг.[4], а также вполне профессионально создавший литературную биографию писателя А. Проханова[5]. Свой специфический, но не менее ценный взгляд на современный литературный процесс и отдельные его феномены имеют критики А. Агеев, Н. Александров, Л. Аннинский, А. Генис, П. Басинский, Д. Кузьмин, О. Дарк, А. Латынина, М. Ремизова, В. Новиков, Л. Пирогов, Е. Ермолин, А. Чанцев, И. Шайтанов, Е. Щеглова, С. Беляков, Б. Тух[6] и др.

В-третьих, на базе мониторинга «толстых» журналов, СМИ, каталогов издательств и программ различных литературных мероприятий, в 2000-е гг. ведется активная работа по сбору фактологии, так или иначе связанной с современной литературной жизнью. Результатом подобной работы являются биографические путеводители и справочники С.И. Чупринина[7], справочники «Кто сегодня делает литературу в России» В.В. Огрызко[8], справочные базы «Современные писатели в России» Б.А. Ланина и Т. Мочизуки[9], «Современная русская литература. Обзоры персональных сайтов писателей в рунете»[10] С.П. Бавина, справочная система «Современная литература: Справочник» на сайте

«внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной // Вопросы литературы. 2007. № 3; Она же. Писатель и политика // Знамя. 2008. № 11; и др.

[4] Данилкин Л. Парфянская стрела. СПб., 2006; Круговые объезды по кишкам нищего: Вся русская литература 2006 года в одном путеводителе. СПб., 2007.

[5] Данилкин Л. Человек с яйцом. Жизнь и мнения Александра Проханова. М., 2007.

[6] См. книги очерков данного журналиста: Тух Б. Первая десятка современной русской литературы. М., 2002; Он же. Крутые мужчины и кровожадные женщины. Кто есть кто в русском детективе? Таллинн, 2006.

[7] Чупринин С.И. Русская литература сегодня. Путеводитель. М., 2003; Он же. Русская литература сегодня. Зарубежье. М., 2003; Он же. Новая Россия. Мир литературы. Энциклопедический словарь-справочник. В 2 т. М., 2004; Он же. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М., 2007; Он же. Русская литература сегодня. Большой путеводитель. М., 2007.

[8] Огрызко В.В. Кто сегодня делает литературу в России. Вып. 1. Современные русские писатели. М., 2006. Он же. Кто сегодня делает литературу в России. Вып. 2. Современные русские писатели. М., 2008.

[9] http://slav-db.slav.hokudai.ac.jp/fmi/xsl/windex-r3.xsl.

[10] http://orel3.rsl.ru/bibliograf/sov_rus_lit_2005.html.

«Библиотека Максима Мошкова»[11] и т.д. Подобные справочники и базы незаменимы для изучения современного литературного творчества.

В-четвертых, вслед за критикой и опираясь на фактологию, осмысление современной словесности ведет академическая общественность. Литература конца XX–XXI вв. – явление недискретное, и потому для анализа современнейшей литературной ситуации исследователю совершенно необходимо оглядываться на далекое или не очень далекое прошлое. Например, можно сказать, что основы для изучения литературы нового века заложены в работах по литературе XX в. Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого[12]. Разговор о влиянии постмодернизма на современную литературу невозможен без ссылок на исследования И.С. Скоропановой[13], О.В. Богдановой[14], Р. Глинтерщик[15], Т.В. Игошевой[16] и др. Монографии[17], учебные пособия[18] и материалы, посвященные литературе конца XX в. (прозе[19], поэзии[20], драматургии[21]), так или иначе предугадывают развитие литературы XXI в.

---

[11] http://lit.lib.ru/type/index_type_18-1.shtml.

[12] См., например: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М., 2003; Лейдерман Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 394–453; Липовецкий М.Н. Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // Там же. С. 355–393.

[13] Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2001.

[14] Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-е – 90-е годы XX – начала XXI века). СПб., 2004.

[15] Глинтерщик Р. Современные русские писатели-постмодернисты: очерки новейшей русской литературы. Каунас, 2000.

[16] Игошева Т.В. Современная русская литература. Учебное пособие. Великий Новгород, 2002

[17] Например: Абашева М.П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). Пермь, 2001; Маркова Т.Н. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). М., 2003 и др.

[18] Белокурова С.П., Друговойко С.В. Русская литература. Конец XX века. СПб., 2001; Минералов Ю.И. История русской литературы: 90-е годы. М., 2002; Гордович К. Д. Русская литература конца XX века. СПб., 2003; Зайцев В.А., Герасименко А.П. История русской литературы второй половины XX века. М., 2006.

[19] Маркова Т.Н. Проза конца XX века: Динамика стилей и жанров. Челябинск, 2003; Иванова Е.В., Павловец М.Г., Семенов В.Б. Русская проза конца XX века: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. В 2 т. М., 2005.

[20] Иванова Е.В., Павловец М.Г., Семенов В.Б. Русская поэзия второй половины XX века. Материалы к устному и письменному экзамену. М., 2002.

[21] Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие. М., 2007.

При этом уже сейчас активно изучается и описывается сам литературный процесс 2000-х гг. Среди основных работ, посвященных новейшей литературе, назовем учебные пособия для старшеклассников Н.И. Шром[22], Б.А. Ланина[23], Т.Г. Кучиной[24], учебники для вузов М.А. Черняк[25] и коллектива авторов при филологическом факультете СПбГУ[26], учебник Т.Т. Давыдовой и И.К. Сушилиной[27] (Московский государственный университет печати), учебное пособие «Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков» М.П. Абашевой и Н.В. Воробьевой[28].

Разумеется, названные работы – лишь самая очевидная часть того исследовательского массива, который известен в настоящее время. В Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Челябинске, Перми и других городах России постоянно проходят научные конференции (по результатам которых выходят сборники научных трудов), полностью или частично затрагивающие современный литературный процесс и отдельные его феномены. По всей стране и за рубежом в вузах, школах и других учебных заведениях пишутся диссертации, дипломы, курсовые работы, рефераты, посвященные творчеству современных авторов. Литературоведческая рефлексия, касающаяся словесности 2000-х гг., безусловно, продолжается.

Опираясь на представленные выше источники, можно вполне определенно (хотя это не означает, что однозначно и объективно) создать

---

[22] Шром Н.И. Литература современной России. 1987–2003. Учебное пособие. М., 2005; Она же. Литература современной России. 1987–2003. Хрестоматия. М., 2005.

[23] Ланин Б.А. Современная русская литература. Учебное пособие для старшеклассников и поступающих в ВУЗы. М., 2006.

[24] Кучина Т.Г. Современный отечественный литературный процесс. 11 класс. Учебное пособие. М., 2006.

[25] Черняк М. А. Современная русская литература. М., 2008; Она же. Современная русская литература (10 – 11 классы). Учебно-методические материалы. М., 2007; Она же. Массовая литература XX века. М., 2007.

[26] Васильев В.Е., Воронина О.Ю., Тимина С.И. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.). М., 2005.

[27] Давыдова Т.Т., Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. М., 2007.

[28] Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков. Пермь, 2007.

картину литературной ситуации новейшего времени и выявить особенности современного литературного процесса.

По нашему мнению, 2000-е гг. совершенно явственно делятся на два неравнозначных и неравномерных литературных отрезка. В то время как начало десятилетия ознаменовано завершением предыдущего периода развития русской литературы, который, учитывая его истоки, можно назвать «перестроечным» или же, рассматривая его протяженность, периодом 1990-х гг.[29], то приблизительно с 2002 г, русская литература вступила в новую фазу своего развития, по сути, начался новый литературный период.

Итак, начало 2000-х гг. – очень важное время для новейшей литературы. Именно к началу 2000-х гг. оказались сформированы и налажены новые механизмы бытования литературы, поскольку прежние, советские, вместе с исчезновением соответствующей политической и экономической системы, большей частью канули в лету. Литература перешла на рыночные рельсы, литературные институции изменились и стали коммерческими.

К началу 2000-х стало понятно, что современный литературный процесс формируют:

1) Издательства. Именно издательства – «Вагриус», «Эксмо», «АСТ», «Лимбус Пресс», «Амфора», «Ad Marginem», «Олма-Пресс», «Азбука», «ОГИ», «Зебра-Е», «У-Фактория» и другие, ставшие в 1990-е гг. более или менее успешными коммерческими предприятиями, – выбирая авторов и конкретные произведения для печати, регулируя тиражи, процесс книгораспространения и «раскрутки» продукта, определяют круг чтения современного россиянина[30]. Сотрудничество с крупным издательством для писателя в большинстве случаев означает литературный успех. Так, именно издательства, в обход «толстых»

[29] Данная периодизация, равно как и ее название, уже достаточно традиционна и позаимствована нами из указанной в данном пособии исследовательской литературы. См., например: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М., 2003.

[30] См.: Зимина Л.А. Художественная литература. Концептуальные основания издательских стратегий современности. Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004.

журналов, вывели в «звезды» А. Маринину, Д. Донцову, Б. Акунина, О. Робски и др.

2) Премии. В современной России стала распространенной практика награждения авторов денежными премиями. Как отмечает Н. Иванова: «Раньше литературные премии в России имели политическое значение, <…> затем, в начале прохождения Букера по России, в течение достаточно короткого времени они стали иметь литературное значение. Сейчас они имеют и литературное, и очень сильное экономическое значение. Ведь автор коммерческой литературы получает свой гонорар и живет на него. В соответствии со списком 50-ти миллионеров России годовой доход писателей зашкаливает за миллионы, правда, в списке фигурируют всего 3 писателя: Маринина, Донцова и Акунин. А для писателей, которые пишут другую литературу, <…> для них премии имеют и экономическое значение, потому что это не только “замеченность”, но и достаточно значительная экономическая поддержка»[31]. Среди авторитетных премий 2000-х гг. можно назвать «Букер», «Национальный бестселлер», молодежный «Дебют», премии «Большая книга», «Русская фантастика», «Русский Бунин», им. Ап. Григорьева, им. Ал. Невского, им. А. Белого, а также ряд региональных премий и поощрительных премий «толстых» журналов.

3) Литературные журналы. Литературные журналы в рыночные 1990-е гг. значительно потеряли читательскую аудиторию и авторитет. Они перестали быть властителями дум. «Сегодня “толстые” литературные журналы, практически полностью сохранив свой состав <…>, имеют, в пересчете на образованное население страны, тиражи, близкие к “малым литературным обозрениям” или к “журналам поэзии” в развитых странах Запада. <…> Они либо поддерживают сложившийся литературный истеблишмент, либо отмечают “правильных” кандидатов на пополнение этого круга – претендентов на “нормальную” литературную репутацию»[32], – отмечает Б. Дубин. Тем не

[31] Литературная премия как факт литературной жизни // Вопросы литературы. 2006. № 2.
[32] Дубин Б. Литературная культура сегодня // Знамя. 2002. № 12.

менее публикация в «толстом» журнале – назовем журналы «Знамя», «Новый мир», «Октябрь», «Дружба народов», «Звезда», «Нева», «Арион», «Урал» – по-прежнему в литературных кругах считается престижной. Она дает писателю имя (особенно, если произведение замечено критикой), возможность заключить контракт с издательством, а также шанс попасть в список номинантов литературной премии.

4) PR-акции. В 1990-е гг. стало очевидно, что литература, как и любой коммерческий продукт, нуждается в «раскрутке». Чтобы привлечь читателя, нужны эффективные PR и реклама. Как пишет Б. Дубин, в наше время в центр организации культуры «выходит фигура умелого, а главное – решительного пиаровца», а «ведущим способом создания культурного "события"» становится скандал[33]. В качестве примера можно вспомнить скандал с вручением премии «Национальный бестселлер», когда в 2002 г. жюри определило в лауреаты А. Проханова и его политический памфлет «Господин Гексоген». После скандального вручения премии А. Проханов, расценивавшийся доселе как писатель второго ряда, стал моднейшей фигурой литературного истеблишмента и нашел дорогу к широкому читателю. Можно также вспомнить и «черный PR». Так, в 2002-2004-х гг. получило широкую общественную огласку дело «Идущих вместе», молодежного движения, выступившего против В. Пелевина. В. Сорокина, Вик. Ерофеева, издательства «Ad Marginem», «чернушного» постмодернизма и… Карла Маркса. «Идущие вместе» обвинили «маргиналов» в аморализме и порнографии. Громкие акции, попытки вызвать писателей в суд только увеличили спрос на литературу названных выше современных авторов и ультралевого издательства[34].

Другим эффективным способом «раскрутки» писателя и какого-либо произведения является заказ рецензий и обзоров в СМИ. Заказчиками могут выступать издатель, литературный агент или сам писатель или их конкуренты.

---

[33] Там же.

[34] С делом «Идущих вместе» можно ознакомиться по следующим публикациям: Немзер А. Скованные одной цепью // Время новостей. 2002. № 113, 28 июня; Кукулин И. Every trend makes a brand // Новое литературное обозрение. 2002. № 56 и др.

Как пишет Б. Тух в очерке, посвященном П. Дашковой: «Появляется новый автор. Поначалу ему платят скудно. Объясняют: вы еще не раскручены, книги идут плоховато... Автор понятия не имеет, успех к нему пришел или провал. Положительные рецензии явно заказаны издательством, отрицательные – заказаны конкурентами...»[35].

Наконец, важны реклама (теле-, радиореклама, наружная реклама[36], листовки, баннеры и т.д.) и марчендайзинг, которые также сегодня определяют читательский спрос.

Сложившая в 1990-е гг. система «раскрутки» авторов привела к тому, что успешные (то есть раскрученные и «продаваемые») современные авторы стали восприниматься как медийные фигуры, «звезды». Писателей такого уровня охотно приглашают в качестве гостей или ведущих в теле- и радиопрограммы[37], интервью с ними украшают коммерчески успешные «глянцевые» журналы.

5) Интернет. Интернетизация страны, начавшая в конце 1990-х и продолжающаяся по сей день, стала в 2000-е гг. важнейшим фактором культурного развития. «Неудивительно, что в такой литературоцентричной стране, как Россия, и Интернет получился соответствующий, тем более что зачинателями его во многом были подросшие мальчики из матшкол, с детства предпочитавшие книжки рок-музыке и кино»[38], – констатирует С. Кузнецов. Интернет и литература быстро нашли точки соприкосновения.

Во-первых, издательства, журналы, премии и всевозможные литературные организации, распознав преимущества Сети, появились в ней в качестве равноправных участников. Так, например, в 1995–1996 гг. был создан

---

[35] Тух Б. Первая десятка современной русской литературы. С. 140.

[36] Так, в августе 2008 г. издательская группа «АСТ» и фонд «Народная инициатива» запустили совместный проект, получивший название «Слово за книгу». Чтобы популяризировать чтение среди москвичей планировалось разместить изображения писателей – Г. Остера, Э. Успенского, М. Веллера, П. Дашковой и др. – на 600 носителях наружной рекламы, а также в столичном метрополитене. Проект объединил в себе социальную рекламу и вполне конкретную коммерческую «раскрутку» авторов.

[37] «Школа злословия» с Т. Толстой и А. Смирновой – сначала на канале «Культура», потом на «НТВ», «Гений места» с П. Вайлем на канале «Культура», «Поговорим» с М. Веллером на «Радио России» и т.д.

[38] Кузнецов С. Рождение Игры, смерть Автора и виртуальное письмо // Иностранная литература. 1999. № 10.

«Журнальный зал», «своеобразная интернет-федерация нескольких толстых литературных журналов»[39]. Появилось множество электронных библиотек, где в режиме онлайн можно познакомиться с мировой и русской классикой, а также произведениями современных авторов.

Во-вторых, оценив удобства внебумажного носителя информации, издатели и энтузиасты стали запускать исключительно сетевые литературные проекты. В качестве примеров приведем, журналы «Топос», «Сетевая словесность», «Пролог», где полноценно работает редакция и осуществляется строгий отбор литературного материала, а также порталы «Стихи.ру», «Поэзия.ру», «Проза.ру», где может опубликоваться всякий желающий. В конце 1990-х гг. появились и стали популярны также сетевые литературные конкурсы и премии (самый известный – «Тенета», 1994–2002 гг.)[40].

В-третьих, виртуальная литература шагнула в реальность. Известен ряд случаев, когда опубликованные в Интернете произведения находили своих издателей. Так, например, в 2002 г. прославилась И. Денежкина, студентка из Екатеринбурга, опубликовавшая свои повести и рассказы на «сайте графоманов» «Проза.ру», замеченная там серьезной литературной публикой и выдвинутая в ряды соискателей премии «Национальный бестселлер». О значимости Сети для современной литературы свидетельствуют начавшие в 2000 г. обзоры интернет-публикаций С. Костырко в журнале «Новый мир». «В колонке Костырко, как и вообще на русскоязычной сцене интернета, спор идет страстный, оживленный и веселый, с азартом: о (не)существовании/несуществовании сетературы, о возможной конкуренции между он- и офф-лайн литературой, о специфике гипертекста как новой формы бытия текстов» [41].

В-четвертых, появилось и получило широкое распространение понятие сетературы. Как определяет «Википедия», сетература – «понятие, предлагаемое

[39] См.: О проекте «Журнальный зал» // http://magazines.russ.ru/about.
[40] http://ru.wikipedia.org/wiki/Сетература.
[41] Шмидт Э. Литературный русскоязычный интернет: между графоманией и профессионализмом // http://www.netslova.ru/schmidt/liternet.html.

некоторыми публицистами для обозначения совокупности литературных произведений, основной средой существования которых является Интернет»[42]. Интернет позволил осуществить прежде пролеткультовскую, а теперь демократическую мечту о коллективной и создающейся всеми желающими литературе. Имеются в виду проекты «Роман» Макса Фрая, «Сонетник», «Сад расходящихся хокку», где коллективно, по строчкам посетители сочиняли произведения соответствующей формы.

По всей видимости, Интернет будет и в дальнейшем влиять на литературу и литературный процесс: гипертекст все более внедряется в художественную литературу, а виртуальный мир все более и более диктует реальности свои условия.

Вместе с литературными институциями к началу 2000-х изменилась и сама литература. Переход на коммерческие рельсы сказался, в частности, на ее эстетической парадигме. Дело в том, что в конце 1990-х – начале 2000-х гг. стала остро ощущаться пропасть между интеллектуальной литературой и народившейся вместе с российским рынком и обществом потребления литературой массовой[43]. «Сегодня писатель, чувствуя свою неуместность в пейзаже, нередко выглядит как человек, возвращающийся с маскарада и не поймавший такси»[44], – не без горечи писала в 2000 г. О. Славникова, отмечая сугубую пропасть между коммерческими ценностями общества и творческими устремлениями интеллектуалов. Пережив читательский бум в эпоху «перестройки», страна еще в 1990-е гг., озабоченная проблемами выживания и зарабатывания денег, перестала читать. «В целом сегодня стало уже общепринятым говорить о снижении знаковой роли литературы в России – и ее чисто культурной значимости, и социальной привлекательности как для самих

[42] См.: Кузьмин Д. Где же Гамбург? Рейтинги, конкурсы, премии и русский литературный Интернет // http://www.netslova.ru/kuzmin/kuzmin_hamburg.html.

[43] Как пишет М.А. Черняк, «Принципиальное отличие массовой и элитарной литератур заключается в различных эстетиках: массовая литература опирается на эстетику тривиального, обыденного, стереотипного, тогда как элитарная – на эстетику уникального» (Черняк М.А. Современная русская литература. С. 14).

[44] Славникова О. Искусство не принадлежит народу. Веселые заметки о грустных обстоятельствах // Новый мир. 2000. № 3.

литературнообразованных россиян, так и для более широких групп населения, конце русского литературоцентризма и т.п. В общем плане это, пожалуй, верно. В частности, еще и поэтому население, включая имеющих высшее образование, теперь куда свободней признается в том, что не читает художественную литературу, не покупает беллетристику»[45], – констатирует Б. Дубин. Чтение литературы в новом обществе стало всего лишь одним и не самым популярным видом проведения досуга. А досуг, в свою очередь, лучше проводить, читая что-то развлекательное. Отсюда – вполне понятное бурное развитие массового сектора художественной литературы и заключение интеллектуальной литературы в рамки элитарного потребления.

Подобная ситуация заставила задуматься, а что, собственно, находится в центре литературного процесса современности: литература интеллектуалов, которую читают единицы, или массовая с ее бешеными тиражами и выходом к широкой читательской аудитории. «Уже в советское время под влиянием сначала кино <…>, а затем радио и телевидения началось постепенное вытеснение литературы и художественного слова из культурной повседневности советских людей. Литература была обречена на то, чтобы стать *периферией актуальной массовой культуры* или *ядром культуры элитарной*. И этот процесс был заметен уже тогда, когда Советский Союз слыл, по крайней мере в своих собственных глазах, “самой читающей в мире” страной. <…> В эпоху Интернета подобные негативные метаморфозы литературы и чтения стали тем более неизбежными»[46], – пишет И. Кондаков. Кризис интеллектуальности на рубеж веков привел к тому, что в критике начала 2000-х гг. зашла речь о гибели русской литературы в целом, о конце литературного процесса. В. Топоров: «...в нашей литературе давно не происходит ничего концептуально осмысленного и вместе с тем энергетически-волевого»[47]. В. Курбатов: «Можно, пожалуй, и об заклад побиться, что каждый из критиков хоть однажды да поставил литературному процессу окончательный диагноз:

[45] Дубин Б. Литературная культура сегодня.
[46] Кондаков И. По ту сторону слова. (Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков) // Вопросы литературы. 2008. № 5. Курсив – авторский.
[47] Цит. по: Уракчеева Ю. О литературной критике в современной отечественной периодике // Regla. 2008. №17(180). Режим доступа: http://www.relga.ru.

“не жилец”. Правда, при этом редко кто из нас опечалился... но приговоры наши вертятся вокруг прозы»[48]. Однако литература не умерла, и литературный процесс не закончился.

Преодоление пропасти между массовой и элитарной литературами наметилось к середине 2000-х гг., когда писатели-интеллектуалы оценили преимущества развлекательной литературы и стали внедрять ее приемы в свои произведения. «Так, например, на границе этих литератур расположилось творчество Виктории Токаревой и Михаила Веллера, Алексея Слаповского и Владимира Тучкова, Валерия Золотухи и Антона Уткина, писателей интересных и ярких, но работающих на использовании художественных форм массовой литературы»[49], – полагает М.А. Черняк. В принципе, на сегодняшний день любой писатель, не желающий замыкаться в рамках литературы для литераторов, идет на сотрудничество с массовыми формами словесности. Такое положение вещей свидетельствует о том, что сегодня мы, пожалуй, имеем уже другую литературу, другую художественность, нежели те, что были в 1990-е гг. Эпоха постмодернизма ушла в прошлое, равно как и эпоха интеллектуальной прозы, которую читала вся страна, жанры «филологического романа» (метаромана) и мемуаристики, ознаменовавшие рубеж веков[50], также все очевиднее становятся фактами периферии литературного процесса – начиная с 2002 г., русскую литературу создают новые писатели, в рамках литературного поля образуются новые явления. Как пишет И. Кукулин: «2001–2003 годы стали временем явной трансформации тех форм литературного процесса, которые выработались в середине 1990-х. Прежние течения в литературе, похоже, переходят в новое качество, и вырабатываются совершенно новые, связанные с предшествующим этапом довольно сложными отношениями»[51].

[48] Там же.
[49] Черняк М.А. Современная русская литература. С. 15.
[50] См.: Абашева М.П. Литература в поисках лица (русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности). Пермь, 2001.
[51] Интеллектуальные издательства в России и мире. «Круглый стол» // Неприкосновенный запас. 2003. № 1 (27).

Собственно эти новые течения и новые эстетические феномены и являются объектом нашего небольшого исследования в рамках данного пособия.

1. НАСЛЕДНИКИ ПОСТМОДЕРНИЗМА, ИЛИ ПОСЛЕ ЧЕРНОГО КВАДРАТА

Постмодернизм как направление философии и явление культуры возник на Западе в 1960–70-е гг. Как пишет М. Липовецкий, термин «постмодернизм» «объединяет широкий спектр разнообразных культурных процессов, таких, например, как поиски синтеза между “высоким модернизмом” и массовой культурой, критическое отношение ко всякого рода глобальным идеологиям и утопиям, внимание к маргинальным социальным группам и культурным практикам и вообще децентрализация культуры, отказ от модернистского и авангардистского культа новизны (постмодернистский текст никогда не скрывает своей цитатной природы, оперируя уже известными эстетическими языками и моделями)»[52]. Общим утверждением в разговоре о постмодернизме стала трактовка его как выразителя кризиса цивилизации и культуры во второй половине XX в.

В России постмодернизм развивался в несколько этапов и имел некоторые специфические черты[53].

Первый этап связан с появлением постмодернистских текстов в неофициальной литературе 1960–70-х гг. К ним относят поэму «Москва–Петушки» (1969) Вен. Ерофеева, роман «Пушкинский дом» (1971) А. Битова, повесть «Школа для дураков» (1975) С. Соколова, повести и эссе А. Терца (А. Синявского), иногда – творчество И. Бродского. Очевидно, что в данном случае можно говорить о неосознанном постмодернизме, поскольку представленные

[52] Липовецкий М.Н. Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция Хаоса // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 355.

[53] При характеристике постмодернизма в литературе, мы будем опираться на следующие исследования: Курицын В.Н. Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992; Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997; Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. М., 2001 и др.

авторы не были апологетами философии постмодерна и при создании своих текстов шли, по большей части, от модернистской модели мира и модернистского письма, предполагающих доминирование в художественном слове авторской субъективности. Отличными от модернистских тексты постмодернистов делала острая ирония и скепсис по отношению к каким-либо существующим системам: идеологическим, политическим, мифологическим и т.д. Авторы вплотную подошли к методу постмодернистской деконструкции – демонтажа систем и произвольной игры с демонтированными элементами, – которая осуществлялась зачастую на грани эпатажа и литературного хулиганства. Так, у Вен. Ерофеева объектами иронии стали одновременно советский космос, мировые история и культура, русская литература, им было противопоставлено фрагментированное сознание героя поэмы, люмпен-интеллигента, алкоголика, юродивого.

Игра с системами и их элементами в рамках литературного текста сопровождалась активной цитацией, привлечением «чужого слова»: как непосредственно цитат, так и аллюзий и реминисценций. Источниками интертекста становились реалии и тексты элитарной и массовой культуры. Играя с «чужим словом», зачастую декодируя его, авторы пытались преодолеть литературоцентризм русской культуры, принципиально разводили литературу и действительность, хотя, на самом деле, оперируя все теми же литературными реалиями, органично включались в литературоцентричную картину мира (примечательно, что категория авторства деконструкции здесь не подвергалась – никто не сомневался в существовании авторской личности, как это было на Западе). Не случайно в рамках русского постмодернизма оказались востребованы жанры «филологической штудии» (например, «Прогулки с Пушкиным» А. Синявского), «филологического романа» – романа о литературе, литераторах, филологах, – получившего свою жанровую номинацию несколько позже[54] (см. «Пушкинский дом», который, впрочем, не

[54] См.: Новиков В. Филологический роман: старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. С. 193–205.

чужд и «штудии»), а также – в более поздней литературе – «центона» (текста, состоящего преимущественно из цитат).

Уже на этом этапе развития русского постмодернизма проявляет себя еще одна его специфическая особенность – отчетливая антисоветская направленность. «Советский мир был настолько подчеркнуто абсурден и продуманно нелеп, что принять его за окончательную реальность было невозможно даже для пациента психиатрической клиники»[55], – признавался самый культовый писатель-постмодернист 1990-х гг. В. Пелевин.

Второй этап – 1980–90-е гг. – оформление и развитие постмодернизма в России именно как постмодернизма, осознанного и целенаправленного. Русские писатели, восприняв андеграундную литературу и во многом взяв на вооружение идеи западного постмодерна, стали активно пользоваться приемами деконструкции. Писатели этого времени (В. Сорокин, Вик. Ерофеев, Е. Попов, В. Пелевин, Т. Толстая, А. Левкин, Д. Галковский и др.) пошли дальше, чем их андеграундные предшественники, и подвергли тотальному сомнению все существующие в русской культуре системы и ценности – каждый, разумеется, по-своему.

Можно выделить следующие направления деконструкции в прозе 1980–90-х гг.:

- Советская идеология, мифология, литература, существующий режим. Довлеющему космосу советской системы постмодернисты – как и, ранее, «шестидесятники» – противопоставили частное существование. Это существование оказалось предельно маргинализировано и патологизировано (см. «Норма» В. Сорокина). «Маленький человек», в представлении, например, поэтов-концептуалистов (Д. Пригова, Л. Рубинштейна, Т. Кибирова), прятался от тотальности «совка» и русской культуры за набором социальных и личностных масок, не переставая, впрочем, быть принципиально «ничтожно малым» (Д. Пригов). Цитатность и пародийность, апология пошлости и

[55] Пелевин В. Джон Фаулз и трагедия русского либерализма // Независимая газета. 1993. 20 янв.

нечистот служили способом деконструкции советских мифов (миф «человек/машина» или соцреалистическое клише «учитель/ученик» в «Сердцах четырех» и «Сергее Анатольевиче» В. Сорокина). Отметим, что диссидентство как претендующее на статус антисоветской идеологии также не осталось без деконструкции («Тридцатая любовь Марины» В. Сорокина).

- Массовое сознание, его стереотипы и клише. Так, например, в прозе В. Сорокина герои, казалось бы, простые, «маленькие» люди часто собираются для того, чтобы творить бессмысленный для читателя, но полный смысла для них, носителей коллективного и массового сознания, ритуал, поражающий своей патологичной жестокостью (см. «Заседание завкома», «Лед»).

- Литературоцентризм русской культуры. Показателен путь В. Сорокина, который начал с деконструкции стереотипов соцреализма («Сердца четырех»), прошел через деконструкцию русской классики и, в частности, канона «усадебного романа» («Роман») и добрался до культовых и прежде в постмодернизме неприкосновенных фигур литературы XX в.: А. Ахматовой, О. Мандельштама и др. («Голубое сало»).

- Представления о действительности, месте человека в мире, человеке и истории. Так, например, даже не деконструкция, но своеобразный диалог с Пустотой явился основой художественного метода Пелевина (повести «Жизнь насекомых», «Омон Ра», роман «Чапаев и Пустота»). Роман «Чапаев и Пустота» строился как модель мира, совместившая два космоса – советский и буддийский. Сюжетом явился переход главного героя из «космоса Котовского», который ему грезился, в космос буддийской пустоты, не имеющий иных оснований, нежели сама Пустота (хаос). Но и эта Пустота не существовала вне человеческого сознания, которое также не существовало вне сознания, пребывая в Пустоте. Из предложенных писателем «реальных миров» не было ни одного, который можно связать с истинной реальностью, – все они иллюзорны.

Третий этап развития русского постмодернизма, который нас интересует более всего, приходится на 2000-е гг., время, когда постмодернизм, доселе по

праву находящийся в центре литературного процесса и, по сути, сам сложившийся в систему, начал сдавать свои позиции и теснится другими моделями репрезентации мира и способами письма.

Нужно сказать, что далеко не все постмодернисты 1980–90-х гг. шли путем радикальной деконструкции, не оставляя без скептического внимания ни одну культурную реалию или человеческую ценность. Если в искусстве нет сакрального и само искусство не является ценностью, зачем им заниматься? Т. Толстая, автор антилитературоцентричного романа «Кысь», в ее известном эссе «Квадрат», посвященном, казалось бы, авангардистской картине В. Малевича «Черный квадрат», но на самом деле – современному искусству, ставила под сомнение нигилизм (читай – постмодернизм) как художественный метод. «Квадрат “закрывает путь” – в том числе и самому художнику. Он присутствует “как абсолютная форма” <…>, но это значит, что по сравнению с ним все остальные формы не нужны, ибо они по определению не абсолютны, – писала Т. Толстая. – Он возвещает конец искусства, невозможность его, ненужность его, он есть та печь, в которой искусство сгорает, то жерло, в которое оно проваливается…»[56]. Десакрализация, утверждала писательница, – «лозунг неучей, посредственностей и бездарностей. Это индульгенция, которую одни бездари выдают другим, убеждая третьих, что так оно все и должно быть, – все должно быть бессмысленным, низменным (якобы демократичным, якобы доступным)…»[57]. Таким образом, постмодернизм подверг деконструкции сам метод деконструкции, после чего стала очевидна ограниченность и непродуктивность этого метода.

Однако и развенчанный в 1990–2000-е гг. постмодернизм не умер: он как бы рассеялся в пространстве русской литературы, выступая теперь в качестве одной из ее форм миромоделирования и способов письма. Многие писатели, прежде выступавшие как радикальные постмодернисты, пришли к иным моделям представления реальности. Говоря о современном состоянии

[56] Толстая Т.Н. Квадрат // Толстая Т.Н. Не кысь. М., 2004. С. 466.
[57] Там же. С. 469.

литературы и современных писателях, исследователи предлагают термин «преодолевшие постмодернизм»[58]. Мы думаем, что можно говорить о своеобразном мягком постмодернизме (термин А. Немзера) Д. Липскерова, А. Кабакова, Д. Быкова, А. Королева, А. Дмитриева, В. Исхакова, И. Бояшова и др., писателей, активно использующих приемы постмодернизма, но не отрицающих ценности культуры и искусства. Можно также, пользуясь расхожей советской метафорой, предложить нашу авторскую номинацию «постмодернизм с человеческим лицом», т.к., во-первых, писатели 2000-х в большинстве своем отказались от шоковой терапии тотальной деконструкции и эпатируют читателя в меру, неким гуманным образом, во-вторых, каждый из современных писателей обозначил наличие своего стиля, своей манеры письма, иначе говоря, авторского лица (что в рамках постмодернистской эстетики, в связи с отрицанием самой категории автора, было бессмысленно). Прежние постмодернисты, таким образом, плавно перешли в ряды писателей «фантастического реализма» (см. «Путь Бро», «Лед», «23 000» В. Сорокина, «Священная книга оборотня», «Числа», «Empire V» и другие романы В. Пелевина).

Итак, эпоха постмодернизма в русской литературе закончилась, на смену ей пришла другая эпоха – «постреализма», как утверждает Н. Лейдерман[59] (о сущности данного понятия мы будем говорить в следующей главе), или, как видится многим, эпоха литературной эклектики, в которой элементы модернизма, постмодернизма и реализма активны на равных основаниях.

Кроме того, постмодернизм 2000-х гг., потеряв некий контркультурный и элитарный статус, сблизился – вполне закономерно, учитывая его исконную установку на философский релятивизм и толерантность, – с литературой массовой, положив тем самым конец ситуации жесткого параллелизма двух литературных парадигм (элитарной и массовой). Многие писатели, наследники

[58] Например: Давыдова Т.Т., Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. М., 2007.
[59] Лейдерман Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу» // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. С. 394–453.

постмодернизма, обнаружили проектное мышление, всерьез задумались о привлечении широкого читателя и успешности сбыта своих книг. Разумеется, каждый выбрал свой, неповторимый путь, и не все из кумиров прежних лет смогли остаться актуальными в новом десятилетии, давшем новые имена, или, если пользоваться PR-терминологией, современные литературные проекты.

В. Пелевин

►*Виктор Олегович Пелевин (р. 1962), прозаик, эссеист. Выпускник Московского энергетического института. Учился в Литературном институте им. А.М. Горького. Сменил профессии инженера и журналиста (журнал «Наука и религия»). Автор книг «Синий фонарь»,, «Омон Ра», «Чапаев и Пустота», «Жизнь насекомых», «Generation ‚П'», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса: Креатив о Тессе и Минотавре», «Empire V» и др. Лауреат премий «Малый Букер», «Бронзовая улитка», «Странник» и др. Переведен на английский, французский, немецкий, японский и др. языки. Культовая фигура конца 1990–2000-х гг.*

Пелевин как писатель со своим неповторимым способом миромоделирования, стилем, литературными приемами сформировался в 1990-е гг. «Его проза – удачное сочетание казалось бы несоединимых качеств: массовости и элитарности, острой современности и погруженности в реалии прошлого, всегда увиденного под весьма эксцентричным углом зрения, а также нигде уже не оспариваемой способности заглядывать в будущее»[60], – считали исследователи и очарованные читатели.

Лучшим произведением прозаика 1990-х, по мнению критиков и литературоведов, стал роман «Чапаев и Пустота» (1996). «Пелевинские персонажи с настойчивостью “русских мальчиков” бьются над вопросом: что есть реальность?» Проза Пелевина «строится как развернутая проповедь об отсутствии универсальных истин и об истинности иллюзий, как религиозно-философская утопия пустоты, как идеальная модель обретения свободы, которую невозможно воспроизвести, так как эта модель сугубо

[60] www.pelevin.nov.ru.

индивидуальна»[61]. Герои прозы Пелевина этого времени остро переживают несовпадение реальности «совка», в котором они обитают, и истинной реальности, которой, похоже, на самом деле не существует, или, в силу того, что ее присутствие так или иначе ощутимо героями, она почти неуловима и невыразима. «Советский мир представляет собой концентрированное выражение постмодернистского восприятия действительности как совокупности более или менее убедительных фикций. Но Пелевин вносит в эту концепцию собственную поправку. Убедительность абсурдных миражей всегда обеспечивается болью, муками, трагедиями»[62] его героев, для которых они совсем не фиктивны.

В конце 1990-х, когда стало ясно, что советская система уже в прошлом и ругать покойника нет смысла, писатель отказался от антисоветской иронии – объектом деконструкции и игры стала масскультура – реклама, PR-технологии и другие средства манипулирования массовым сознанием. Герои Пелевина также изменились – наступило время криэйторов, коммерческих директоров, «оборотней в погонах», молодого поколения, выросшего на Интернете. Наступило время «действительности», смоделированной с помощью ультрамодного антуража, рекламных слоганов («Солидный Господь для солидных господ»), сленга и «олбанского языка».

Начиная с «Generation ‚П‘» (1999) и вплоть до середины 2000-х гг. ряд читателей, прежде симпатизировавших Пелевину, отказался позитивно воспринимать его новые творения и начал отмечать сугубую проектность, кичевость, нацеленность романов на успех у массовой аудитории (которая в силу сложившейся брендовости пелевинского имени покупала все, что выходит из-под пера прозаика, видимо, не вполне осознавая, что Пелевин издевается именно над ней: ее потребительской культурой и идеалами)[63]. Однако этот тезис справедлив не для всех новых романов писателя. Пелевинские попытки

[61] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. М., 2003. С. 502, 509–510.
[62] Там же. С. 503.
[63] См., например: Немзер А. Как бы типа по жизни // Немзер А. Замечательное десятилетие русской литературы. М., 2003. С. 392–395.

деконструировать современную культуру, ее мифы и технологии управления сознанием масс пусть в литературном плане не всегда удачны, но в ряде случаев представляют собой все ту же особую деконструкцию, когда после анализа наступает синтез. Перед нами – стремление создать предельно полную картину современности, которая во всех ее измерениях – социальных, антологических, бытийных – сводится к метафоре (синтезирующему началу). Использование мифологии или элементов разных мифологий в этом смысле у Пелевина связано с потребностью найти универсальную метафору, представляющую современность словно бы в формате 3D – ярко, выпукло, зримо, но в то же время со смыслом, существование которого свидетельствует о том, что кроме потребительской реальности, данной в ощущениях, есть другая реальность, которая никогда не будет найдена пелевинскими героями (как бы они к ней ни приближались, практикуя оккультные учения или принимая психотропные средства), поскольку находится за пределами наделенной ею смыслом метафоры. Герои Пелевина так и остаются героями ищущими, постигающими отдельные смыслы, но не все целое.

Одной из удач писателя в 2000-е гг. можно назвать роман «Empire V», выдвинутый в 2007 г. сразу на две престижных премии – «Русский Букер» и «Большая книга». Пелевин в романе пользуется уже наработанными приемами: фантасмагорический мир писателя до предела насыщен интертекстом и выстроен как иерархия реальностей, главная из которых – реальность высших существ на Земле, «носителей языка», вампиров. Ей подчинен мир жрецов, халдеев, которые, в свою очередь, управляют и формируют мир доноров – людей, чья кровь (в прошлом) или баблос, субстанция, вырабатываемая человеком в момент ощущения счастья, надежды и т.д. (в настоящем), являются для вампиров жизненно необходимыми. Сами вампиры поклоняются богине – летучей мыши, создавшей Землю в момент грехопадения, и сейчас, в качестве наказания, находящейся на ней. Богиня подчиняется только «бегу времени» – по прошествию эпохи она меняет голову и комнату (вместе с интерьером) для головы.

Главный герой романа – в прошлом молодой человек Роман, а, ставши носителем Языка (органа, управляющего сознанием и поступками вампира и собственно делающим его высшим существом), вампир Рама. Это еще один пелевинский «русский мальчик», пытающийся добраться до истоков действительности, но всегда находящийся лишь на подступах к ним, остро ощущающий метафизические сквозняки, но не могущий выйти за пределы рамок, которыми ограничено сначала его человеческое, затем вампирское сознание. Его любовь к такой же как он, переродившейся в вампира, девушке Гере так и остается глупым человеческим чувством даже тогда, когда голова Геры оказывается очередной головой богини-мыши, и становится ясно, что ничего у них не получится. Но, может быть, это чувство, несмотря на его глупость и человечность, и есть та «зацепка» за настоящую реальность, которую никто из персонажей никогда не видел.

В этом романе, равно как и в других, Пелевин находит яркую метафору, представляющую читателю современность: «гламур и дискурс – одно и то же». Один из учителей Рамы, перекраивающий его сознание в вампирское, для наглядности достает продукт современной идеологии, глянцевый журнал и объясняет: «Все, что ты видишь на фотографиях – это гламур. А столбики из букв, которые между фотографиями – это дискурс». Гламур – «это секс, выраженный через деньги» или же «деньги, выраженные через секс». А дискурс – «сублимация гламура» или же «секс, которого не хватает, выраженный через деньги, которых нет». Гламур и есть идеология «анонимной диктатуры» (то есть диктатуры масс), в то время как гламуром этой идеологии является дискурс.

Идеология нужна, чтобы держать доноров, вырабатывающих баблос, в подчинении. Она формирует зависимость человека от общества потребления и обуславливает его поведенческие стратегии. «Главная мысль, которую человек пытается донести до других, заключается в том, что он имеет доступ к гораздо более престижному потреблению, чем про него могли подумать. Одновременно с этим он старается объяснить окружающим, что их тип потребления гораздо

менее престижен, чем они имели наивность думать. Этому подчинены все социальные маневры. Больше того, только эти вопросы вызывают у людей стойкие эмоции». Русская потребительская культура, по Пелевину, отличается от западной: «“Духовность” русской жизни означает, что главным производимым и потребляемым продуктом в России являются не материальные блага, а понты. “Бездуховность” – это неумение кидать их надлежащим образом. Умение приходит с опытом и деньгами, поэтому нет никого бездуховнее (т.е. беспонтовее) младшего менеджера». Только овладение искусством «гламура» и «дискурса», сущностью которых является маскировка и контроль, ведет к реальной власти.

Однако и эта власть не абсолютна, поскольку не дает знания о том, что такое жизнь. За метафорой романа Пелевина стоят идеи классических работ западных философов-постструктуралистов (Бодрийара, Делеза и др.), их критика общества потребления и его идеологии, но не авторские ответы на коренные вопросы бытия. Читатель, направляемый писателем, только волнующе ощущает приближение к ответам, и, возможно, именно эти ощущения делают прозу Пелевина по-настоящему ценной.

Б. Акунин / Г. Чхартишвили

► *Григорий Шалвович Чхартишвили, псевд. – Борис Акунин (р. 1956), писатель, драматург, переводчик, литературовед. Закончил историко-филологическое отделение Института стран Азии и Африки, японовед. Работал переводчиком и зам. глав. редактора журнала «Иностранная литература» (1994–2000)». Автор серий «Новый детектив» («Приключения Эраста Фандорина»), «Провинциальный детектив» («Приключения сестры Пелагии»), «Приключения магистра», «Жанры», «Смерть на брудершафт», исследования «Писатель и самоубийство», ряда отдельных книг. Лауреат премии «Братья Карамазовы». Участник многих литературных проектов.*

К середине 1990-х гг. в русской словесности сложилась непростая ситуация: Россия из самой читающей страны в мире превратилась в страну, зарабатывающую деньги, а серьезная литература в силу сложности и

трудоемкости процесса ее освоения перестала быть привлекательной для широкого читателя. Массовая литература, прежде представленная только западными образцами, заняла основные позиции на прилавках книжных развалов и магазинов. Разумеется, данная ситуация, когда существуют два параллельных литературных потока, не могла устраивать писателей, с одной стороны, думающих о качестве письма, с другой – ждущих признание у широкой публики. К концу 1990-х появились удачные опыты скрещения художественных систем. Одним из культуртрегеров, взявших на себя функции создателя новой литературы, совмещающей стратегии высокой словесности с языком и стереотипами мышления масскультуры, стал писатель Б. Акунин, он же переводчик и литературовед Г. Чхартишвили, удачно спрятавшийся за броским и моментально запоминающимся псевдонимом. В результате его деятельности, «русское общество впервые узнало, что глянец может быть очень высокой (в смысле, очень хорошей) литературой»[64].

Без сомнения, Г. Чхартишвили, создавая Б. Акунина и свой первый проект «Приключения Эраста Фандорина», который был посвящен «памяти XIX столетия, когда литература была великой, вера в прогресс безграничной, а преступления совершались и раскрывались с изяществом и вкусом», пользовался постмодернистскими приемами игры: с «чужим словом» и в «чужие жанры». По сути, русский сыщик Эраст Фандорин был сам по себе цитатен, слеплен из клише детективной литературы: его пресловутая удачливость, когда герой не раз попадавший в трагические обстоятельства, выходил целым и невредимым, его увлечение Востоком, ореол таинственности, исключительная обаятельность и привлекательность для женского пола и т.п. – все это было в мировом и отчасти русском детективе и до Акунина. Тем не менее, Акунину, наверняка сознававшему некую «расхожесть» своего героя, принадлежит оригинальный ход: «заключение» Фандорина в центр русской истории второй половины XIX – начала XX вв. Мастерски выписанный исторический антураж, и, самое главное, старый интеллигентский разговор о

[64] http://www.guelman.ru/slava/writers/akunin.htm.

судьбе России и судьбе цивилизации не могли не привлечь к детективам прозаика серьезного читателя.

Игра «в жанры», один из ведущих приемов творчества Акунина, заинтриговавший читателя, также был апробирован уже в первом проекте. Серию «Приключения Эраста Фандорина» составили «конспирологический детектив» «Азазель», «шпионский детектив» «Турецкий гамбит», «герметический детектив» «Левиафан», «политический детектив» «Статский советник», «великосветский детектив» «Коронация», «декадентский детектив» «Любовница смерти» и т.д. Следующие авторские серии представили читателям «сказку», «фантастический роман», «шпионский роман», «детскую книгу», «комедию», «трагедию», «драму». Можно также дополнить «жанры» Акунина римейком («Чайка»), новеллой («Кладбищенские истории»), литературоведческим исследованием («Писатель и самоубийство»), компьютерной игрой («Квест») и т.д. В результате, каждый раз, открывая новое творение Акунина/Чхартишвили, читатель стал ожидать новых форм, адаптированных для него писателем.

Для раскрутки своего творчества Чхартишвили выбрал успешно работавшую на российском книжном рынке стратегию: писатель мыслил не отдельными произведениями и изданиями, а сериями и проектами. Серии Акунина были выстроены по разным принципам: их стержневой основой мог стать персонаж (сыщик Фандорин, монашка Пелагея), группа персонажей, жанр («Жанры»). Кроме того, разные серии Акунина нередко были связаны между собой. Так, у самого раскрученного героя Эраста Фандорина в следующих сериях можно обнаружить целый ряд потомков – от русских Дориных («Жанры»), до фон Дорнов («Приключения магистра», «Чайка»), – некоторые из них частично унаследовали волшебные свойства своего легендарного предка.

Серийное мышление писателя, очевидно, явилось результатом игры с массовой культурой и в массовую культуру. При этом, учитывая оригинальность акунинских проектов и именно их игровую сторону, мы не

можем однозначно поставить данного прозаика в ряды современных детектив-мейкеров (А. Марининой, Д. Донцовой, П. Дашковой), приспособивших жанр, для массового читателя. Как заметил А. Ранчин, «Борис Акунин как создатель “фандоринского” проекта вполне оригинален. Прежде всего, никто иной не декларировал и вроде бы не декларирует свой сериал как осознанный *проект*, не демонстрирует – решительно, смело, откровенно – собственную стратегию успеха»[65].

Постмодернист (как вариант – постпостмодернист) или проектировщик[66]? – этот вопрос в отношении Акунина не потерял актуальность и по сей день. «Романы Бориса Акунина, оцениваемые в рамках оппозиции “высокой” и “массовой” словесности, выявляют свою парадоксальность. Они как бы одновременно принадлежат и “серьезному”, и “массовому” искусству»[67], – отмечают исследователи. По нашему мнению, прав критик А. Немзер, который, мысля в несколько ином ключе, но вполне точно, писал: «Проект удался, Фандорин бессмертен, а его родителям Акунину и издателю Игорю Захарову должно пожелать по сто лет жизни, что обернутся соответствующим количеством кулей с червонцами. Только ведь не требует коммерческий успех ни «удвоения» романов, ни интертекстуальных забав, ни символических финалов.

Зато все это надобно для утоления одной, но пламенной страсти, что владеет душой Акунина. Раз за разом заверяет он культурное сообщество: не перевелись еще Великие Писатели Земли Русской, и я один из них»[68].

---

[65] Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом // НЛО. 2004. № 67.
[66] Цеплаков Г. Талант и лепта проектной литературы // Знамя. 2008. № 5. С. 195–206.
[67] Ранчин А. Указ соч.
[68] Немзер А. Во всех ты, душенька, нарядах хороша // Немзер А. Замечательное десятилетие… С. 503.

Дм. Быков.

► *Дмитрий Львович Быков (р. 1967), поэт, прозаик, критик, эссеист, журналист. Выпускник факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Работал и работает журналистом в московской прессе, ведущим телепрограмм. Автор сборников стихов («Декларация независимости», «Послание к юноше» и др.), сборника эссе «Блуд труда», романов «Орфография», «Оправдание», «Эвакуатор», «ЖД», «Списанные», литературных биографий «Пастернак», «Был ли Горький?» ряда литературных проектов. Лауреат премий «Национальный бестселлер», «Большая книга», премии бр. Стругацких и др. Один из законодателей литературной моды 2000-х гг.*

Успех Дм. Быкова как прозаика, а также художественное своеобразие его произведений связаны, в первую очередь, с разносторонними интересами и разнородной деятельностью автора, поэта, эссеиста, журналиста, наконец, фантаста (самой почетной премией из полученных Быков считает премию бр. Стругацких).

Так, Быков отлично ориентируется в русской изящной словесности (особенно XX в.) и знаком с набором мифов (в России поэтическая мифология нередко в оценке тех или иных литературных фигур превалировала над оценкой поэтического слова), связанных с поэтическим бытом. Тяга Быкова к существующим мифам и собственно мифотворчеству отчетливо проявила себя в романах «Орфография», «Оправдание» и проекте из серии «Жизнь замечательных людей» (издательство «Молодая гвардия») «Пастернак», за который в 2006 г. автором была получена премия «Большая книга».

В «Орфографии» пред читателем предстает литературный Петроград 1918 г. со множеством знаковых для эпохи фигур: таких, как Маяковский, Хлебников, Ходасевич, Горький, Луначарский и др. Еще не закончился Серебряный век, и поэты, хоть и поставлены новой властью перед вопросами выживания, продолжают активно отстаивать свои эстетические позиции – отсюда две враждующие писательские коммуны, образовавшиеся на Крестовском и Елагином островах. Автор-мифотворец не ставит перед собой задачи переноса литературной фактографии в роман (на самом деле в

Петрограде 1918 г. не было коммун на островах), правдоподобие «Орфографии» в другом – в тонкой передаче атмосферы времени, которая реконструирована на основе переработанной мемуарной и исследовательской литературы. В романе «Оправдание» Быков идет почти тем же путем: воскрешает, точнее, спасает от сталинского застенка И. Бабеля, давая ему другую – не менее правдоподобную – жизнь «после смерти». Наконец, в «Пастернаке», представляющем собой ни что иное, как литературную биографию нобелевского лауреата, выполненную с огромным пиететом к индивидуальной и околопастернаковской мифологии, реконструирован миф жизни Пастернака, который в силу монументальности труда Быкова и убедительного правдоподобия – объяснен сложнейший поэтический мир! – претендует на статус единственно истинного.

Именно работа с литературным мифом включает творчество данного прозаика в недавний контекст постмодернистской литературы (Пелевин, Толстая и т.д.). Специфика же работы Быкова с мифом заключается в том, что она не сводится к постмодернистской деконструкции, скорее, являет собой особый тип реконструкции, когда этап деконструкции уже пройден и из деконструированных частей нужно создать новое целое, которое выходит отличным от прежнего, но в силу своего правдоподобия не менее убедительным.

При этом из существующих мифологий для Быкова особо ценна и неприкасаема мифология поэтическая: его нередкие персонажи-поэты наделены теми представлениями о мире, которые актуальны для самого автора, поэта неоклассической традиции. Ключевыми мифологемами в данной системе являются следующие: «поэт как медиатор между миром реальным и идеальным» (поэт пишет лишь то, что ему диктуется свыше), «смерти для поэта нет» (от поэта остается «часть речи», в которой он живет вечно), «чем хуже, тем лучше» (чем хуже поэту живется в мире, тем лучше это сказывается на его творчестве), «поэт как внутренний эмигрант» (идея внутренней свободы при отсутствии внешней) и др. Приверженность Быкова к космосу русской поэзии

манифестирована даже в его самом непоэтическом романе «Эвакуатор», который, подобно «Доктору Живаго», завершается циклом стихов. Эти стихи, по словам автора, «по-иному подсвечивают то, о чем написано в книжке, излагают все то же самое, но более красиво, а если книжка почему-либо не получилась – служат ей посильным оправданием».

Быков-«знаток литературы» проявляет себя и в выборе жанра. Его большие романы нередко имеют авторские жанровые маркеры, которые должны уверить читателя, что перед ним вещи, выполненные в духе классической или неклассической литературы. Так, например, «Орфография» позиционируется автором как «опера», «ЖД» – как «поэма» (еще один повод вспомнить поэтическое амплуа автора). Однако Быков, как и Акунин, выбирая жанр, играет сразу в несколько игр: в его запасе есть жанры для простого читателя и есть – для элитарного. И те и другие жанры нередко, по правилам постмодернистской эстетики, ловко совмещены на страницах одного произведения. Так, «Орфография» оказывается не просто «оперой» (и далеко не «мыльной»), но, как точно замечено критикой, «классическим университетским филологическим романом»[69], «ЖД» – не только «поэмой», где герои, по закону прозаического варианта жанра, проходят через «все круги» русской жизни, но и романом-антиутопией, романом-предупреждением, «романом мольбой-о-катастрофе» (по определению Н. Елисеева). Быков вообще не скрывает своей симпатии к жанрам утопии и антиутопии. Так, например, появляется село Чистое в «Оправдании», где в глухой сибирской тайге живущие коммуной «братья» изощренно издеваются друг над другом – изначальная утопия превращается в антиутопию.

Как приверженец фантастики, Быков активно и вполне осознанно пользуется ее инструментарием. Одним из ведущих приемов быковской прозы является «фантастическое допущение», когда романы «написаны по преимуществу в реалистической поэтике, фантастика имеет место лишь в

[69] Кузнецов С. Правила письма // Ведомости. 2003. № 77 (877). 12 мая.

контексте одного из героев или одной конкретной ситуации»[70]. Например, в «Эвакуаторе» главный герой Игорь – инопланетянин, который должен спасать людей из сотрясаемой терактами и обреченной на гибель Москвы. Он спасает девушку Катю, после чего они и еще ряд персонажей, поместившись в космических кораблях, перемещаются на Альфу-Кентавра, планету Игоря и пытаются наладить общее существование, но… так же, как и в «Оправдании», где в финале выясняется, что никого Чистого не существует, а есть только искажающее действительность сознание сумасшедшего героя, автор резко меняет фантастические доминанты на реалистические: вся эвакуация оказывается лишь ролевой игрой, а Игорь и Катя – ролевиками, облекающими общение в форму игры, в которой Игорь берет на себя миссию инопланетянина-эвакуатора, а Катя – его любимой женщины, нуждающейся в спасении.

И фантастика, и игра с жанром, сюжетом, мифом в случае Быкова обслуживают две, казалось бы, противоположных, но в современной литературе вполне сочетаемых PR-стратегии: автор, с одной стороны, всеми силами пытается создать бестселлер, увлечь, «заиграть» читателя (и это, учитывая тиражи книг и спрос на книжном рынке, ему удается), с другой, никогда не упускает случая подчеркнуть, что его проза – явление интеллектуальное, в ней ставятся глобальные проблемы человеческого существования и решаются вопросы выживания русского человека.

Наконец, последнее. «Быков пришел в литературу из журналистики. Похоже, именно с этим связано его инструментальное отношение к слову. Сугубо публицистическим является и взгляд Быкова на русскую литературу: он измеряет ее содержащимися в ней идеями и сюжетами. Из этого же строит он и свои произведения»[71]. Именно Быков-журналист внес в свою прозу политический ракурс и заставил читателя думать над злободневными вопросами современности. Судьба России – то, что волнует прозаика, начиная с

[70] Рогинская О. Дмитрий Быков. Эвакуатор // Критическая масса. 2005. № 2.
[71] Там же.

«Орфографии», где развертывается мистическая картина революционной вакханалии, через «Оправдание» с его фантастическим объяснением сталинских репрессий вплоть до «ЖД», проекта «Живой» и романа «Списанные». «ЖД» представляет русскую историю как борьбу двух рас, которая неизбежно должна закончиться Апокалипсисом. Это еще один роман-предупреждение от Быкова. Как говорит сам автор, «Для меня главным толчком <для создания «ЖД» – Ю. П.> является понимание, что у нас все идет очень сильно не туда. Россия уходит от своих главных задач, она занимается черт-те чем – вместо самоидентификации и попыток строительства нового она дремлет на нефтяной игле. <…> Я пытаюсь показать, что страна, которая себя не сознает, рано или поздно погибнет». Романы «мольбы-о-катастрофе» в таком контексте становятся «мольбами-об-очищении» ибо очищение и просветление возможны лишь через ощущение катарсиса (но никак не рутины российской жизни), который наступает во время или после катастрофы. Недаром, помним мы, быковский Пастернак чувствует себя по-настоящему счастливым лишь в трагические для истории страны времена.

Вопросы и задания:

1. Дайте определение понятиям постмодернизм, деконструкция, интертекст.
2. В чем, по вашему мнению, проявилась специфика русского постмодернизма?
3. Определите место постмодернизма в русской литературе 2000-х гг.
4. Что является объектом деконструкции в прозе В. Пелевина 2000-х гг.?
5. Б. Акунин – писатель для элиты или писатель для масс?
6. Какие факторы обусловили своеобразие прозы Д. Быкова?

2. ВСЕГДА «НОВЫЙ» РЕАЛИЗМ

О «новом реализме» (не путать с неорелизмом первой трети XX в.), «новом старом» методе литературы, заговорили в 1990-е гг., в первую очередь, в связи с творчеством В. Маканина (роман «Андеграунд, или Герой нашего времени», ряд повестей и рассказов) и выступлениями молодых перспективных писателей А. Варламова, О. Павлова, исповедующих этот самый «новый реализм» и придерживающихся, в целом, традиционных способов типизации и манеры письма. «Новый реализм» подразумевал обновление русской реалистической парадигмы, вроде бы и не обновлявшейся со времен расцвета «деревенской прозы» и прорыва к широкому читателю Солженицына. Однако «новый реализм» 1990-х по ряду причин – в первую очередь, в связи с доминатным положением в литературе постперестроечной эпохи «чернухи», неонатурализма (поздний В. Астафьев, С. Каледин, Л. Петрушевская и «женская проза» в целом) – так и остался проявлением декларативной воли ряда писателей неотрадиционалистов. В конце 1990-х стало ясно, что если современный реализм и существует, то он не то чтобы «новый», но совершенно «иной», качественно преобразованный опытом модернизма и, главным образом, постмодерна, в связи с чем исследователи литературы (Н. Лейдерман и М. Липовецкий) предложили термин «постреализм».

«Постреализм»[72] – результат не просто изменений художественной парадигмы реализма, но, в первую очередь, мироощущения писателя конца XX – начала XXI в. «Диалог с хаосом» модернизма, «диалог с космосом» постмодернизма исчерпали себя, обозначили в контексте нового времени свою непродуктивность. Современный человек, оказавшись в типической уже ситуации «тотального одиночества», предпринял попытки «установить порядок в хаосе, погрузив свое ego в более или менее комфортное существование, пусть

[72] В разговоре о «постреализме» мы опираемся на следующее исследование: Лейдерман Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу». С. 394–453.

даже иллюзорное»[73]. «Во-первых, в постреализме никогда не подвергается сомнению существование реального мира как объективной данности, как совокупности множества разнопорядковых обстоятельств, так или иначе влияющих на человеческую судьбу. Во-вторых, постреализм никогда не порывает с конкретным измерением человеческой личности. Именно через человека и ради человека постреализм пытается постигнуть хаос, чтобы найти его в глубине нить, опору, за которую человек мог бы держаться, которая могла бы стать оправданием и смыслом единственной человеческой судьбы, разворачивающейся в обстоятельствах “хаоса”»[74], – утверждает Н. Лейдерман. «Хаография» постмодерна в новейшей литературе сменилась неким «новым типом поэтики», преобразующим элементы «родительских» систем – реализма и постмодернизма – «в новое химическое соединение»[75].

Среди достижений «постреализма» исследователь называет «Пирамиду» Л. Леонова, «Суер-выер» Ю. Коваля, прозу В. Маканина, Л. Улицкой и т.д.

Однако даже не специалист может отметить, что понятие «постреализм», предложенное наукой в качестве парадигмального для искусства XXI в., очень расплывчато и абстрактно. Под «постреализм» в таком понимании подпадают и «мягкий постмодернизм» (М. Веллера, А. Слаповского, И. Сахновского и др.) и столь актуальный ныне «фантастический реализм» (от Д. Быкова до К. Букши), и модерновые изыски букеровских и околобукеровских писателей (О. Славниковой, В. Иличевского, Д. Гуцко, Ю. Малецкого, Д. Рубиной и др.). Почему тогда все-таки – «постреализм», а не «постпостмодернизм», о котором также не раз говорилось в российской и западной критике? Тем более, что современные художественные практики опровергают все теории и заставляют в большей степени говорить об эклектизме, эффективном и эффектном сочетании в литературе элементов модернизма, постмодернизма и реализма на равных основаниях.

---

[73] Сизых О.В. Малая проза Л.Е. Улицкой и концепция «пустого места»: к проблеме рецептивной эстетики постреализма // Русский язык: человек, культура, коммуникация. Екатеринбург, 2008. С. 484.
[74] Лейдерман Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу». С. 445.
[75] Там же. С. 441.

При этом несмотря на декларированные критиками и литературоведами «постреализм» и «постпостмодернизм» в качестве основных художественных систем или методов современного искусства, с понятием «нового реализма» прощаться все-таки не стоит. Дело в том, что в 2000-е гг. в литературу пришла совершенно новая генерация писателей, опрокинувшая представления о всевозможных «пóстах». Имеется в виду так называемое течение «новых молодых», обозначившее себя в литературном процессе благодаря деятельности оргкомитетов премий «Дебют» (премия дается писателям, поэтам, драматургам, чей возраст не достиг 25 лет) и «Русский сюжет», а также политике журнала «Новый мир», печатающего молодых и не всегда известных авторов. «Свежая кровь», как окрестила молодежь 2000-х критик М. Ремизова, или «поколение next», как более традиционно выразилась О. Славникова, вернулась на проторенные пути реализма, представив «мироощущение нового человека, героя новой культурной эпохи» (В. Пустовая). «Под “реализмом” имеется в виду не тугодумный педантизм в воспроизведении картин, непосредственно представившихся взору автора, а гораздо более свободное общение с окружающим миром, когда личные впечатления могут принимать самые фантастические формы – лишь бы соотносились (при участии авторской воли) с адекватной передачей реально переживаемого» [76].

Отвергая и опровергая постмодернизм[77], молодежь – А. Геласимов, Р. Сенчин, С. Шаргунов, В. Козлов, И. Денежкина и др. – принесла в современную беллетристику, в первую очередь, реалистический лиризм: повествование от первого лица, близость автора к герою, веру в то, что действительность существует и ее можно по-своему перекроить. С. Шаргунов

[76] Ремизова М. Свежая кровь // Новый мир. 2002. № 6.

[77] «Человеку нового российского поколения не придет в голову пародировать окружающую его родную реальность, да еще через гримасы неродного советского периода. В этом исключительная прерогатива постмодернистов. В этом закономерность их появления, и их роль – пробить, прокукарекать новое историческое время. Постмодернисты – часы со смехом. Смеясь, они расстаются с прошлым. Смеясь, они дичатся нарождающегося настоящего. Так нервно гогочет выросший в чаще Маугли, выбравшись на опушку. Пелевин главу в “Жизни насекомых” озаглавил “Русский лес” (роман Л. Леонова). Сорокин, писатель богемной среды советских лет, современен почти настолько же, насколько А. Вознесенский с его поэмой про Интернет...». См.: Шаргунов С. Отрицание траура // Новый мир. 2001. № 12.

заявлял о влиянии на мировоззрение его поколения творчества Э. Лимонова. Именно лимоновская версия реализма, доселе не столь широко востребованная в литературе, была подхвачена молодежью (одним из программных сборников «новых молодых» является «Поколение Лимонки», Екатеринбург, 2005). Герой «новой» прозы – узнаваемо лимоновский: он – романтический, молодой, эгоцентричный и неполиткорректный. Он желает во что бы то ни стало прожить яркую жизнь и не мучает себя вопросами морали («Малыш наказан», «Ура!» С. Шаргунова, «Гопники» В. Козлова, «Валерочка» И. Денежкиной, «Солдаты армии Трэш» М. Лялина и др.). Его деструктивные наклонности – ответ жестокому миру, его безволие и неумение нести ответственность за поступки – следствие поэтического отношения к жизни, его скепсис – право судить с высоты молодости. «Новый реализм» – это «о жизни, такая, какая она есть», без излишних рефлексий и литературных наворотов.

Актуальность проблем, затрагиваемых молодыми (поколенческий мессидж), активное введение в текст сленга и современных форм языка, наконец, явная установка многих авторов на продаваемость их творений сделали книги «новых реалистов» привлекательными для широкого и особенно молодого читателя.

При этом, литература нового поколения, как мы понимаем, – явление вовсе не однозначное и неоднородное. В первую очередь, вызывает критику сама позиция априорной правоты двадцатилетних идеологов. Как замечает О. Славникова, «Юные авторы, будучи людьми не литературными и соответственно не знающими, что вообще создано грустными дядьками, пришедшими к ним на церемонию “Дебюта”, полагают себя (сознательно либо подсознательно) ревизорами современной им российской словесности. У них имеется волшебное слово “отстой”, которым они помечают все, что ими не усвоено, что не подает им внятных опознавательных знаков. Разительная перемена: раньше на совещаниях молодых писателей “семинаристы” знали творчество мэтра и искали случая почтительно вставить цитату, а мэтр, скучая, пролистывал у себя в пансионатском номере люкс полповести соискателя,

чтобы наутро что-нибудь высказать снисходительно, не обязательно по делу. Теперь же наоборот: руководитель семинара знает рукописи молодых (сделал работу по своему контракту), те же – понятия не имеют, кто перед ними говорит за литературу, и только верят на слово, что Алексей Слаповский, например, – известный прозаик и драматург. На том спасибо». «Правота молодости основана не на экспертизе, не на знании того, чего, к примеру, не знает тридцатипятилетний человек, а на свободе. Что это за свобода? Вы меня не купите ни на какую вашу художественность и прочую ботву, говорит нам тинейджер. <…> Подлинность – не по достоинству произведения, но по чисто житейскому факту, который по-ленински упрям; рядом с ним та истинность, к которой пробивается художник, выглядит как нечто сомнительное, никем не доказанное, недостоверное. Короче, как отстой»[78].

Тезис о новизне «нового реализма» также сомнителен. Почему собственно «новый», если он все о «старом», например, о наболевшем «общественном», о «социально-политическом», и ныне культовый роман «Санькя» З. Прилепина – «добротный реалистический роман»[79], а проза А. Матвеевой – типичная «женская проза»?

И, наконец, очевидно, что несмотря на все объединяющие поколенческие мессиджи «новые молодые», к концу десятилетия все более превращающиеся в тридцати-с-лишним-летних писателей-реалистов, и очень «новые молодые», то есть идущее за литературными пионерами начала 2000-х «поколение Y», все же разные, по лицу, по манере, по качеству письма.

[78] Славникова О. К кому едет ревизор? // Новый мир. 2002. № 9.
[79] Беляков С. Еще одно «толкование путешествий». Субъективные заметки о современном романе // Знамя. 2007. № 10.

А. Геласимов

► *Андрей Валерьевич Геласимов (р. 1966), прозаик. Выпускник факультета иностранных языков Иркутского государственного университета. Учился на режиссерском факультете ГИТИСа. В 1997 г. защитил кандидатскую диссертацию «Ориентальные мотивы в творчестве Оскара Уайльда» в МПГУ. Автор повестей «Фокс Малдер похож на свинью», «Жажда», «Нежный возраст», романов «Год обмана», «Рахиль», «Степные боги». Лауреат премий Ап. Григорьева, «Студенческий Букер».*

Геласимов, учитывая год его рождения, был зачислен в ряды прорвавшихся в литературу 2000-х «молодых», скорее, ошибочно, но отнюдь не случайно. Писатель из поколения ставшего уже мэтром Д. Быкова (последнего, по его словам, отпугивает у Геласимова установка на мейнстрим[80]) словно бы забыл о своих ровесниках и заставил читателя взглянуть на мир глазами селинджеровского подростка. Его герои, старшеклассники («Фокс Малдер похож на свинью», «Нежный возраст»), учащиеся ПТУ и солдаты («Жажда»), молодые люди, только вступившие во взрослую жизнь («Год обмана»), еще не знают базовых правил человеческого общежития и потому неизбежно сталкиваются с проблемами, с их точки зрения неразрешимыми. Как верно пишет М. Ремизова, «В принципе, Геласимов всегда исследует ситуацию травмы, когда личность достаточно сильна, чтобы выдержать проверку на вшивость, но недостаточно сильна, чтобы выйти из нее без невроза. Невроз же у персонажей Геласимова, как правило, принимает форму своеобразного эскапизма – каждый из них, столкнувшись с жестокостью жизни, помноженной на соответствующее поведение человекоподобных существ, замыкается в своем собственном мирке и наглухо задраивает щели»[81]. Подростковое сознание не желает принимать жизнь такой, какая она есть, и процесс взросления превращается в огромную проблему.

Молодые герои Геласимов всегда – герои страдающие: от любви-нелюбви учительницы или девочки, похожей на Одри Хепберн («Фокс Малдер похож на

[80] См.: Быков Д. Андрей Геласимов похож на писателя // Новый мир. 2003. № 1.
[81] Ремизова М. Здравствуй, проза молодая! // Знамя. 2003. № 12.

свинью», «Год обмана»), разлада с родителями («Нежный возраст», «Год обмана»), собственной неполноценности («Жажда»). Точный психологический портрет героя, любые движения души, для Геласимова, несомненно, важнее проблем политических и социальных. «В моей “Жажде”, по-моему, нет политики. Я знаком со многими людьми, бывшими на чеченской войне. Это мои бывшие студенты, воевавшие на Кавказе, и военные журналисты, ездившие туда с оружием в руках. Но меня больше волнует не военный опыт, а психологический портрет человека, вернувшегося оттуда, который пытается хоть как-то понять, что делать дальше. Понимаете, таких войн, как чеченская, будет еще миллион, а человек на них все время один и тот же! Пусть писатель высказывает гражданскую позицию, если она у него есть. У меня есть позиция мужа, отца, брата, любовника – но не гражданина»[82].

В «Жажде» ситуация накалена до предела: главный герой замкнут в себе, начиная с подросткового возраста, когда отец ушел к другой женщине и когда в строительном техникуме назревает конфликт: герой забросил занятия и вместо них ходит в гости к спившемуся директору техникума, который открывает в ученике талант художника. В Чечне, куда герой попадает после исключения из ПТУ, происходит трагедия, связанная с потерей лица. Потеря эта двоякая: физическая – лицо обгорает в подбитом БТРе – и метафизическая – отказ от таланта, что тоже есть потеря лица. Преодолеть себя, выйти из затянувшегося психологического кризиса, герой оказывается способен только через несколько лет, когда все линии судьбы сходятся в одну, и он прощает отца и рисует ребенку соседки Ольги, а скорее себе, лицо на бумаге.

Чтобы заставить читателя видеть мир глазами героя и верить увиденному, Геласимов исключает из своих текстов фигуру всезнающего автора и передает повествование собственно героям, ведущим дневник или рассказывающим как все было от первого лица: «Как нарисовать ожидание? Бесконечная прямая линия, которая не упирается ни во что? От листа, на котором ты начал ее

[82] Кормилова М. Писатель Андрей Геласимов: «Литература учит летать» // Новые известия. 2005. 31 марта.

чертить, остается только воспоминание. Белое и квадратное. А мог быть рисунок. Кошка или собака. Или ребенок и дом. Но ты начал чертить линию. Теперь тебе уже не остановиться.

Русская женщина в Грозном. Лет пятьдесят. Заплакала, когда мы подъехали и спрыгнули с брони. А, может быть, плакала и до нас. Потому что муж был чеченец. Вместе учились в педагогическом. Забили насмерть в следственном изоляторе в Чернокозово. Наши. До войны преподавал биологию. Пряталась потом с другими русскими бабами в подвале вместе с детьми. Пока чечены не бросили туда гранаты. Сначала одну, потом другую, и потом, кажется, третью. Она точно не помнит. Знает только, что у нее никого больше нет. Помнит взрывы и лица детей еще помнит. “Человек сидит в тюрьме – у него срок есть. Он знает, чего ему ждать. А у меня даже срока нет”. Дождь по лицу мелкий, и мы в лужах стоим. Автоматы позвякивают, потому что мы в лужах переступаем. Ждем команды. Даже не курит никто.

Как нарисовать ожидание?» («Жажда»).

Как замечает критика, «Геласимов просек одну очень важную штуку – текст с закамуфлированной фигурой автора, как бы “анонимный”, провоцирует (бессознательно для воспринимающего) отношение к себе как к явлению “жизни как таковой”, “жизни вообще”, что (опять же бессознательно) снимает очень серьезные барьеры недоверия к тексту как “сочиненному кем-то для каких-то целей”. И одновременно сокращает дистанцию читатель-персонаж, что позволяет этому читателю воспринимать себя среди действующих лиц “одним из равных”»[83]. С этим во многом и связан успех прозы Геласимова, а вслед за ним и всех «новых молодых», сознательно работающих не на творческую элиту, но на столь презираемого писателями-эстетами широкого читателя.

[83] Ремизова М. Здравствуй, проза молодая!

Р. Сенчин

► *Роман Валерьевич Сенчин (р. 1971), поэт, прозаик, журналист. Выпускник Литинститута им. А.М. Горького, где вел семинар прозы (совместно с А.Е. Рекемчуком). Работает в еженедельнике «Литературная Россия». Автор повестей «Минус», «Конец сезона», «Ничего страшного» и др., романов «Нубук», «Лед под ногами». Лауреат премий «Литературная Россия», «Эврика», «Венец», жур. «Знамя».*

«“Новый реализм” начался с Романа Сенчина, засиявшего в крошеве современной литературы, как бриллиант среди полированных подделок. Именно Сенчин сообщил внезапно вошедшему в моду направлению первоначальный разбег, – считает М. Бойко. – Что подкупало в этом молодом писателе? Правдивое отражение судьбы поколения, чья жизнь, словно стилетом, была рассечена роковым 1991-м. <…> Сенчин подкупал взглядом с социального дна, с которого практически невозможно подняться, но на котором еще возможна рефлексия. <…> Сенчин смотрел на мир глазами человека, для которого воспоминания – цедра из несбывшихся желаний, предел мечтаний – рабочий день, не высасывающий все силы. Самой броской чертой его прозы была специфическая скребущая неудовлетворенность, раздражающая, как волос на тарелке или скрип уключин»[84].

В отличие от Геласимова, Сенчин не просто замечательный психолог, но и своего рода общественный аналитик. Его произведения дают точный социально-психологический портрет «потерянного поколения»: тех, кто родился в 1970-е, воспитывался на советских идеалах и испытал полный идеологический крах в 1990-е, когда каждый отдельно взятый гражданин страны был вынужден включиться в напряженную борьбу за существование.

Крупная проза Сенчина автобиографична: писатель берет сюжеты и ситуации непосредственно из жизни и только то, что знает очень хорошо, будь-то: детство и юность в республике Тува («Минус», «Нубук»), строительный техникум в Петербурге, служба на погранзаставе в Карелии («Сутки»), попытки

[84] Бойко М. Казус Сенчина // http://exlibris.ng.ru/tendenc/2006-11-02/8_senchin.html

создания и продвижения сибирской панк-группы и «оседание» на жительство в Москве («Лед под ногами»). Однако перед нами не просто автобиография, но, очевидно, типичный путь типичного представителя нынешних тридцатилетних, парня из российской глубинки, на своей шкуре испытавшего бесчеловечный хаос 1990-х и не менее бесчеловечный капитализм 2000-х.

Герой Сенчина, имеющий столь исключительную судьбу, совершенно не героичен. Как признается сам писатель, «…мой герой (или антигерой) – вяловатый, растерянный, еще не до конца сформировавшийся, вроде бы и работающий, но вечно без денег, злится на свою жизнь, на город, в котором вынужден так жить»[85]. Путь такого персонажа – путь приспособленца. Так, Роман из «Нубука», вытащенный бывшим однокурсником, теперешним обувным бизнесменом Володей в Петербург из «огородной жизни» под Кызылом (которую в связи с общим обнищанием страны в 1990-е и гонением в Туве на русских вели родители Романа и он сам) кидает своего благодетеля в тяжелые для его бизнеса времена. Преследуя свои интересы (и нужно-то ему – только спокойной жизни с пивом на диване), Роман не способен нести ответственность за поступки и практически не думает о близких. Он вообще не думает, а действует по наитию, стремясь без оглядки туда, где, как ему кажется, будет для него лучше. Вернувшись к родителям «на огород», он планирует заняться сетевым маркетингом, распространением универсальной панацеи от «Тяньши», потому что в поезде его «сагитировали» дилеры из Енисейска и один парень из их компании «за полгода скопил на “Жигули” самой новой модели». Сенчин, наделяя персонажей автобиографией и – часто – своим именем, намечает альтернативные и достаточно мрачные варианты своей судьбы и предлагает читателю оценить, каким бы он был, если бы не открыл в себе дар писателя, и каким, в подавляющем большинстве, является его поколение.

[85] Сенчин Р. «В то, что когда-нибудь люди не будут писать и читать, я не верю» // Вечерний Красноярск. 2005. 10 авг.

Пережив безработные и безденежные 1990-е герой Сенчина оказывается в ситуации буржуазных 2000-х и, по логике конформизма, выбирает существование менеджера по продажам, офисного служащего. Капиталистическая реальность не менее жестока к человеку, чем прежняя «переходная»: ему приходится вопреки своим желаниям и устремлениям цинично «продаваться», и при этом никакой уверенности в завтрашнем дне у него нет и быть не может. В романе «Лед под ногами» Денис, бывший сибирский панк-музыкант, рвавшийся своим творчеством завоевать Москву, а ныне вполне цивильный редактор рубрики кино одного развлекательного столичного журнала, внезапно ощущает «лед под ногами», так как в его налаженную жизнь врывается друг детства и соратник по сибирскому панк-движению Димыч. Димыч, с его идеалами эпохи конца 1980-х и жаждой подвига, пытается напомнить Денису, кто все-таки является тем «льдом под ногами майора», о котором некогда пел Егор Летов. Однако Денису, ушедшему с головой в новую жизнь, уже нет дела ни до прошлых бунтарских рок-идеалов, ни до национал-большевистских, которыми увлекается нынешняя оппозиционная молодежь и вместе с нею Димыч: для него, несколько лет прожившего настоящей бездомной жизнью панка, не существует никакого другого «майора», кроме социально-бытовой неустроенности. «Ноги на льду» однажды не выдерживают: Денису, только что смогшему распрощаться с Димычем и вернуться к прежней размеренной и столь желанной для него жизни, звонит владелица снимаемой им квартиры и просит к лету съехать. Приемлемого по стоимости и по отдаленности от места работы жилья в Москве Денису, как он понимает, не найти, и тридцатилетний герой Сенчина… умирает. Так добирается до него «майор», которого он боялся. Страшная действительность в прозе Сенчина, впрочем, не щадит никого: ни идеалиста Димыча, обреченного на бездомную жизнь, ни новую молодежь, ни коллег Дениса. Страшно всем, кто смотрит на жизнь без иллюзий. И просвета не будет.

З. Прилепин

► *Лавлинский Евгений Николаевич (р. 1975), поэт, прозаик, журналист, политический деятель. Выпускник филологического факультета ННГУ им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород). Служил бойцом ОМОН, участвовал в военных кампаниях в Чечне. Участник коалиции «Другая Россия», член НБП, сопредседатель всероссийской общественной организации «На.Р.О.Д». Постоянный автор газ. «Генеральная линия / Лимонка», колумнист жур. «Большой город», «Огонёк», «Политический журнал» и др. Автор книг «Патологии», «Санькя», «Грех», «Ботинки, полные горячей водкой», «Я пришел из России». Лауреат премий «Литературная Россия», «Национальный бестселлер», «Ясная Поляна» и др.*

Возрождение социального романа в России связывают еще с одним автором из когорты «молодых», писателем, ставшим уже культовым, З. Прилепиным[86].

Прилепин в своей прозе обращается к острым социальным проблемам современной России. Так, его персонажи идут на Чеченскую войну («Патологии», «Грех»), а по возвращению активно включаются в политическую борьбу, участвуя в акциях нацболов и исповедуя их идеалы («Грех»). Социальное устройство страны становится объектом недовольства писателя: в нашей стране честному человеку жить плохо – вот главное утверждение прозы Прилепина.

Настоящую славу данному автору принес роман «Санькя». «Роман “Санькя” – о члене революционной, “экстремистской” партии. В нём один главный герой, одна повествовательная линия, но по охвату сегодняшней жизни в России, я считаю, это редкий пример у писателей так называемого поколения тридцатилетних действительно романного масштаба. Прилепин попытался показать, что движет этими юношами и девушками, бросающими яйца в государственных мужей, приковывающими себя наручниками в здании администрации президента, вывешивающими красный флаг на крыше Госдумы, садящимися в тюрьму вроде бы за пустяки. Да, ими движет не хулиганство, не подростковый протест, у них есть своя правда.

[86] См.: Беляков С. Еще одно «толкование путешествий».

Особенно сильны в романе главы о вымершей уже среднерусской деревне, которая веками была кормилицей и оплотом страны. Уже не поднимающийся с постели дед Саньки олицетворяет то ушедшее поколение, которое умело и работать, и воевать, и терпеть голод. А после него – провал, вязкие, мелкие волны рождающихся и умирающих (быстро гибнущих) людей. И Санька со своими ровесниками, может быть, первое за долгое время поколение, способное на самоубийственный, но настоящий поступок...» , – считает Р. Сенчин[87].

Саша («Санькя» – зовут его деревенские бабушка и дедушка) – молодой человек из неблагополучной семьи (отец умер, мать – слабая женщина), прошедший армию и не смогший найти себя на «гражданке». То, что предлагает современное общество, героя, не имеющего хорошего образования и не стремящегося к его получению, оскорбляет. «Бабушка расспросила Сашу о матери, о том, не собирается ли мать замуж, о том, не пьет ли он сам и где теперь работает. Мать не собиралась замуж, Саша не пил в том смысле, в котором спрашивала об этом бабушка, про работу он что-то соврал. Он работал, но лень было объяснять, кем. Для стариков работа – это землю пахать или – завод, или больница, или школа… И они правы. Но сегодня такой труд стал – в большинстве случаев – уделом людей не очень удачливых, загнанных жизнью». Итак, Саша, испытывающий определенные социальные амбиции, не работает в привычном понимании этого слова, а тех, кто работает, то есть поддерживает отвратительную для него социальную систему, презирает. Он примыкает к «Союзу Создающих» (читай – «лимоновцам») и готов вместе с ними к активным действиям, будь то совещания в бункере, уличные беспорядки, закидывание тухлятиной политиков или убийство антирусски настроенного судьи в Риге. «Эсэссовцев» (от сокращения «Союза Создающих»), то есть Сашу и его друзей преследует ФСБ. Обозленные и загнанные в угол, они поднимают в стране мятеж: захватывают административные здания и технику, убивают милиционеров. Собственно кровавым мятежом, который устраивает Саша с друзьями в родном городе

[87] Сенчин Р. И вновь продолжается бой // http://www.zaharprilepin.ru/ru/pressa/sankya

роман и заканчивается. Герой, таким образом, вроде бы одерживает моральную победу над ненавистным ему псевдодемократическим режимом.

«Как все это, да еще и успешное писательство, стыкуется с прошлым “пса войны”, жилкой авантюриста и нацбольскими убеждениями, я, правда, не очень понимаю»[88], – справедливо недоумевает писатель А. Гаррос. «Среди людей, которые входят в Национал-большевистскую партию есть Захар Прилепин, молодой прозаик. Как писатель – прекрасный. Вменяемый, умный, тонкий. Я ему как-то сказал: “Я вашу политическую идеологию не уважаю, ненавижу. Но вас как писателя уважаю. Это разные вещи. Надо разделить”»[89], – вторит ему критик А. Архангельский. Наконец, все объясняет Д. Быков: «Кстати, пресловутое нацбольство Прилепина, которым он и прославился едва ли не больше, чем текстами (тексты читают не все, а слухи вездесущи), – никак не следствие подпольности его натуры. Представьте себе, в экстремистскую политическую партию можно вступить не потому, что ты по природе подпольщик, заговорщик, реализатор собственных жестоких и тайных комплексов, – а вот именно потому, что тебя переполняет сила, и тебе стыдно за ту Россию, которая вокруг тебя. Она рождена быть красивой, богатой и сильной, как ты, а прозябает в ничтожестве. Как так? Обидно! Прилепин – добрый писатель, что тоже большая редкость сегодня»[90]. В передаче «Школа злословия»[91], показанной на телеканале НТВ летом 2008 г., Прилепин сам признался в том, что он повзрослел и для него уже не исповедуемая идеология или партийная принадлежность является критерием оценки, но ум человека и то, что он делает для страны.

[88] http://www.zaharprilepin.ru/ru/otzyvy/
[89] Там же.
[90] Там же.
[91] Передачу можно посмотреть в режиме онлайн на официальном сайте писателя (www.zaharprilepin.ru).

Вопросы и задания:

1. Как вы понимаете термин «постреализм»?
2. Охарактеризуйте «новый реализм» 2000-х гг.
3. Почему прозу А. Геласимова относят к «новому реализму»?
4. Можно ли считать героев прозы Р. Сенчина «героями нашего времени»?
5. Попробуйте определить, что в прозе З. Прилепина привлекательно для читателя.

3. ЭВОЛЮЦИЯ НЕОСЕНТИМЕНТАЛИЗМА

Как известно, сентиментализм – направление в европейской литературе конца XVIII – начала XIX в., поставившее во главу угла интерес к душевной жизни, чувствам индивида и провозгласившее в качестве идеала «естественного» человека. Карамзин, открывший русскому читателю, что простолюдинки тоже умеют любить («Бедная Лиза»), перенес эстетику сентиментализма на родную почву и представил непревзойденный художественный образец данного направления. Уже в XIX в. сентиментализм остался истории, но о нем вспоминали всякий раз, когда в литературе или в творчестве конкретного автора появлялся острый интерес к жизни чувств и движениям души человека, когда воспевались естественность и следование природным законам. Как правило, подобные вторичные по отношению к сентиментализму явления получали определение неосентиментализма.

Как убедительно показали Н. Лейдерман и М. Липовецкий (опираясь на работы М. Эпштейна, Н. Ивановой, М. Золотоносова), неосентиментализм оказался актуален в постперестроечной литературе[92]. На волне «чернухи» (проза С. Каледина, О. Ермакова, А. Иванченко, В. Астафьева, документальные повести С. Алексиевич, драматургия Н. Коляды) в литературе вернулся интерес к «маленькому человеку» и его физиологии. Этакий обновленный натурализм

[92] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 2. С. 560–582.

(показ изнанки жизни) сопровождался «переакцентировкой сентименталистской традиции». «Сентиментализм» 1990-х противостоял, полагают исследователи, постмодернизму и его тотальному скепсису. Деконструкции он противопоставил реконструкцию, в первую очередь, – «культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом». При этом архетипы были «сдвинуты из своих семантических гнезд» и не находились «в непримиримом антагонизме с окружающей их “чернухой”». Таковы образы пушкинской сказки у Н. Коляды («Сказка о мертвой царевне»), Медеи у Л. Улицкой «Медея и ее дети», параллель с Кабирией из фильма Феллини «Ночи Кабирии» у М. Палей («Кабирия с Обводного канала») и т.д.[93] Кроме того, «новый сентиментализм» 1990-х гг. предложил литературе и новый язык, в котором телесные функции приобрели некое духовное значение. «Телесность выступает на первый план в результате глобального разочарования в разуме и его порождениях – утопиях, концепциях, идеологиях. Разумность воспринимается как источник фикций, симулякров. Тело же выступает как неотменимая подлинность. И чувства, окружающие жизнь тела, признаются единственно несимулятивными»[94], – пишут Н. Лейдерман и М. Липовецкий. К неосентиментальной традиции в литературе 1990-х исследователи отнесли ряд произведений А. Королева, А. Кабакова, А. Слаповского, Т. Кибирова, а также «женскую прозу» (творчество Л. Петрушевской, В. Токаревой, Г. Щербаковой, И. Полянской, Л. Улицкой и др.).

В 2000-е гг. неосентиментализм продолжил свое существование, но в преображенном виде. Дело в том, что эпоха социального хаоса и «чернухи» официально закончилась, «жить стало лучше, жить стало веселее». Хаос, конечно, не обернулся космосом, а явления, которые прежде смаковались «чернухой», никуда из жизни не исчезли, зато изменился общий взгляд россиянина на окружающую его действительность. Курс на сильное государство, взятый путинской Россией, и эстетика позитива, продвигающаяся

[93] Там же. С. 566.
[94] Там же. С. 567.

официально, дали свои литературные плоды, в том числе и рамках сентименталистской художественной парадигмы. Неосентиментализм приобрел новые эстетические качества.

Показательна, например, эволюция «женской прозы». «Женская проза», с ее травматическим субъектом, исчерпала себя (последним ярким произведением этого направления был, пожалуй, роман-житие «Дурочка» (1998) С. Василенко), ее канон переродился в формулу. Как пишут исследователи, «Сегодня, в начале двухтысячных, мы приходим к парадоксальным выводам: понятия женская проза – в том смысле, который вкладывали в него в еще не давние 1990-е годы – сейчас уже не существует. <…> Женское сегодня – брэнд: оно лучше продается»[95]. «От автора сегодня требуется выбрать правильную литературную стратегию, ориентированную на читателя и потребителя образа. Поэтому сегодня мы наблюдаем множество не индивидуальных художественных миров, а, скорее, множество разных женских литературных проектов и смоделированных женских субъектов письма»[96]. «Женская проза» наших дней – это уже не единый литературный феномен, но, по сути, любая проза, написанная женщинами – от Т. Толстой, О. Славниковой, Д. Рубиной до И. Денежкиной, К. Букши, М. Рыбаковой, А. Гостевой. К женской прозе теперь относятся и коммерчески успешные проекты (женские любовные романы), и «проза молодых» (И. Денежкина, К. Букша), и литературные мистификации (Катя Ткаченко). Сентиментализм, ожидаемая читателем стратегия женской прозы, оставил в ней позицию доминанта: женская проза 2000-х – целый ассортимент литературных форм и стратегий, который не уступает ассортименту прозы, авторами которой являются мужчины.

Говоря о неосентиментализме в женской прозе 2000-х, мы говорим, в первую очередь, о творчестве авторов, пришедших в литературу еще в 1990-е и эволюционировавших в общем (отказ от «чернухи») и в частности. В частности

[95] Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков. Пермь, 2007. С. 110.
[96] Там же. С. 111.

– поскольку кроме общей у авторов была и показательная индивидуальная эволюция: например, Л. Петрушевская нашла себя в жанре сказки и освоила жанр автобиографии («Маленькая девочка из “Метрополя”»), Л. Улицкая, зарекомендовавшая себя как мастер семейной саги («Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого»), стала экспериментировать с формой, многие из «женских авторов» ушли в тень или замолчали.

Л. Улицкая

► *Людмила Евгеньевна Улицкая (р. 1943), переводчик, драматург, писатель. Выпускница биологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Работала в Институте общей генетики, зав. лит. частью в Камерном еврейском центре Юрия Шерлинга. Автор романов «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого», «Искренне ваш Шурик», «Даниэль Штайн, переводчик», повестей «Сонечка», «Веселые похороны» и др., циклов рассказов «Бедные родственники», «Девочки», «Пиковая Дама». Лауреат Букеровской премии, премий Медичи (Франция), «Большая книга» и др.*

В середине 1990-х Л. Улицкая с ее сборником рассказов «Бедные родственники» и повестью «Сонечка» мало чем отличалась от других авторов «женской прозы»: в ее произведениях был «маленький человек», овеянный авторским сочувствием, было пристальное внимание к изнанке жизни, была ярко прописанная безысходность русской жизни. Тем не менее, уже здесь проявили себя те авторские черты, которые в последующим сделали прозу Улицкой отчетливо индивидуальной и потому легко узнаваемой, как-то: рационализм, стремящийся дать объемную и логическую картину мира, интерес к русской истории, ставка на «семейную сагу».

Широкую популярность Л. Улицкая получила на рубеже веков, что объясняется многими факторами, главный из которых, вне сомнения, созвучность наступающей эпохе, эпохе позитивной идеологии. В отличие от многих писательниц, сделавших достоянием общественности «травматический субъект», женскую депрессию и истерику, Улицкая в каждое свое произведение вкладывала отчетливый позитивный заряд. Да, ее герои могли погибнуть

(«Веселые похороны», «Медея и ее дети», «Казус Кукоцкого»), но жизнь в любом случае продолжалась. Исследователи полагают, что «… не выходя за границы формулы женского текста», Л. Улицкая давала женским проблемам «счастливое, сказочное разрешение»[97].

Произведения Улицкой 2000-х гг. отчетливо ознаменованы поиском позитивного героя. Такими героями по праву явились идеальный любовник Шурик («Искренне ваш Шурик») и «милосердный солдат» Даниэль Штайн («Даниэль Штайн, переводчик»). Шурик, по мнению Улицкой, – мечта любой женщины: он интеллектуален, надежен, заботлив, хорош в постели. Весь роман – цепь любовных похождений героя, жалеющего сначала престарелую Матильду, некрасивую казашку Алю, беременную однокурсницу, а затем и инвалида, лилипутку, алкоголичку, жену друга и т.д. При этом Шурик искренне любит мать и, несмотря на своих многочисленных женщин, остается с ней до 30 лет (после чего роман обрывается для возможного продолжения). Даниэль Штайн – фигура более завершенная: еврей, гестаповец, пришедший в гестапо, чтобы спасти своих соплеменников, партизан, наконец, католический священник, чтящий жизненную истину более, чем предписания церкви. «Человек, чья жизнь объясняет, как люди живы до сих пор, как не утопили себя в ненависти и боли» и «с чьей жизнью не способна соперничать никакая литература» [98], – оповещает нас аннотация к книге. Такие «душевные» Шурик и Штайн милы сердцу современного читателя, уставшего от литературных супергероев и негодяев.

«Даниэль Штайн, переводчик» – ко всему прочему, эксперимент с формой. Автобиографизм, близость повествования жизни, конечно, типичны для «женской прозы», однако у Улицкой встречаются впервые. В данной книге писатель отказывается от романной манеры изложения, выстраивая квазидокументальное повествование, где фрагменты «воспоминаний» героев перемежаются разговорами и письмами. Выбранная форма позволила создать в книге атмосферу душевности, окружить героя приподнятыми интонациями, утвердить «пафос милосердия».

[97] Там же. С. 109.
[98] Улицкая Л.Е. Даниэль Штайн, переводчик. М.: Эксмо, 2006.

* * *

Неосентиментализм, получивший некоторое развитие в «женской прозе», тем не менее, ею не ограничился. Несмотря на расхожее мнение, что «мачо не плачут», проза представителей сильной половины человечества также использует наработки сентиментализма, поскольку мужчины вовсе не лишены чувств.

В 2000-е гг. в пику «женской прозе» выдвинулось понятие «мужской прозы», то есть прозы, активно отстаивающей мужскую идентичность, право мужчины быть хозяином жизни (сюда отнесли ряд произведений Э. Лимонова, М. Шишкина, И. Стогоff'а, А. Иванова и др.). Герой подобной прозы не простой, «маленький» человек, а, как минимум, профессионал в своем деле (писатель, музыкант, художник, журналист и т.д.), имеющий сложную судьбу и кучу проблем. Часто произведения «мужской прозы» напоминают исповедь, когда «плохой мальчик» призывает мир полюбоваться на то, какой он закоренелый подонок, хотя, на самом деле, где-то в глубине души он чист и сентиментален, ему хочется, чтобы в его поступках видели красоту и по-настоящему любили его. Так, продуманно сентиментальна автобиографическая проза Лимонова, который, начиная с романа «Это я, Эдичка» и заканчивая публицистикой последних лет, демонстративно открыт читателю: все мысли, чувства, побуждения лирического героя выплескиваются на бумагу и неизменно вызывают эмоциональный отклик у читателя. Сентиментальны и другие авторы-мужчины, решившие поделиться автобиографическим опытом (см., например, «Грешники» И. Стогоff'а).

Однако негативный жизненный опыт, который педалируется в «мужской прозе», нередко отталкивает читателя, вызывает возмущение и отторжение. На этом фоне выгодно отличается автор, творчество которого однозначно позитивно и по праву может быть отнесено к неосентиментализму 2000-х гг., – Е. Гришковец.

Е. Гришковец

► *Евгений Гришковец (р. 1967), актер, режиссер, драматург, писатель. Закончил филологический факультет Кемеровского университета. Организатор студ. театра «Ложа». В 1998 г. переехал в Калининград, где выпустил первый моноспектакль «Как я съел собаку», получивший широкий успех в России и за рубежом. Автор множества пьес, а также повестей «Рубашка», «Реки», «Асфальт». Лауреат премий «Антибукер», «Триумф», «Золотая маска», «Книга года».*

«Это так важно, что-то сильно почувствовать, почувствовать… <…> Я имею в виду — ПОЧУВСТВОВАТЬ!… Не вкус и даже не радость…, а ситуацию. Ситуацию! Почувствовать то, что ЕСТЬ», – так устами героя монодрамы «ОдноврЕмЕнно» Гришковец проговаривает свою эстетическую программу. И в драматургии и в прозе он, по большому счету, пользуется одном и тем же приемом: ловит и останавливает мгновения человеческой жизни. Художественная единица в творчестве Гришковца – это малейшее состояние человека в совокупности мыслей и переживаний, и главным образом, как это бывает в жизни, путанных и противоречащих одно другому.

«Драматург избегает традиционного психологического анализа. Его художественное пространство располагается в ином поле. В пьесе “Как я съел собаку” исследуются не переживания и эмоции, а проблемы осознания смысла бытия, самоидентификации личности героя-рассказчика, потери цельности»[99]. Человек, напряженно пытающийся себя понять и, в результате, не понимающий – и есть главный герой Гришковца. «Но я уже попытался говорить и узнал ужасную вещь! Как только что-то скажешь, тут же чувствуешь, как то, что ты сказал, начинает давить на тебя. Все, что уже не смог сказать, то есть забыл или не захотел. Давит все то, что пока не могу сказать, из-за того, что еще не сформулировал, или недодумал, или боюсь… давит сильно. И получается, что лучшее из того, что удается сказать, говорится о том, что не произнесено»[100], –

[99] Давыдова Т.Т., Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. С. 332.
[100] Гришковец Е. Реки // Современный текст в историко-культурном контексте: Евгений Гришковец «Реки». Пермь, 2006. С. 92.

путается герой повести «Реки», проговаривая однако экзистенциальные смыслы.

«Странные рассказы, чаще всего из жизни обыденной, наполненные как будто ничего не значащими частностями, почему-то волнуют и задевают», – пишут читатели и исследователи. «Интерес драматурга к обыденности в ее “неповторимой типичности”, к проблемам частного человека, отнюдь не героя, стремление заразить читателя и зрителя настоящим и пристальным вниманием к самому себе – не любования собою ради, а в попытке узнать себя, разобраться в собственной жизни – характерные особенности драматургии Гришковца» [101]. Драматургии и прозы, – отметим мы. Внешний мир, частности и детали нужны Гришковцу не сами по себе, но для поиска и передачи смыслов, которые в них вложены мыслящим и чувствующим субъектом.

В своих повестях Гришковец создает образ типичного героя современности. Это состоявший мужчина тридцати с лишним – сорока лет, чья повседневная жизнь банальна – бизнес, семья, дети, друзья, рестораны-бары, женщины, машины, – все умеренно, без перегибов и надрывов. Однако эти мужчины красиво играют в Хемингуэев («Рубашка»), осмысляют понятия родины и детства («Реки»), остро переживают смерть близкого человека («Асфальт»), и главное, что они делают, – пытаются разобраться в себе. Для чего? Возможно, для того, чтобы сделать окружающий мир более понятным и родным, наполнить его теплом и добротой. Если жизнь понятна, она уже не страшна – «и настроение твое улучшится». Собственно, эта неосознанная цель героев – цель самого драматурга и писателя Гришковца. «Мессидж Гришковца – умиротворяющий, миротворческий, психотерапевтический», – точно замечает А. Сидякина. Его творчество «имеет позитивную социотерапевтическую или, может быть, социогигиеническую установку»[102].

Для создание эффекта сопереживания и внушения позитивных эмоций Гришковец пользуется особым приемом: он полностью «передает» повествование герою, такому простому, понятному читателю. Даже когда повествование ведется от третьего лица («Асфальт»), то и здесь все

[101] Давыдова Т.Т., Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. С. 328–329.
[102] Сидякина А.А. «Эта проза предназначена *не столько* для чтения…» // Современный текст в историко-культурном контексте. С. 7–8.

сосредоточено на мыслях и ощущениях героя. Их калейдоскоп, постоянная смена и есть истинный сюжет повестей. Перед нами даже не «поток сознания», а некий «поток осознания»: эмоция порождает эмоцию, мимолетный смысл – другой мимолетный смысл, и читатель оказывается активно вовлеченным в процесс порождения эмоций и смыслов, он занимает позицию сочувствующего соавтора. «Интересно, когда мне показалось, что я стал понимать, как устроена страна? Не помню! Но никакого определенного открытия не случилось. Не было такого, чтобы я силился что-то понять, а потом раз, и понял, как будто решил головоломку. Во-первых, я ничего не силился понять. Я не знал, что я должен понять. И сейчас я не понимаю, что мне нужно еще понять?…….. Понимание страны так долго во мне менялось, и то доходило до ощущения полного понимания, а то совершенно наоборот.

И сейчас, в данный момент, есть какое-то понимание, теперь-то я догадываюсь, что как только я что-то дополнительно пойму, то и общее понимание изменится»[103]. Именно так проговаривается и постигается у Гришковца жизнь.

Восприятие жизни человеком, как известно, нелинейно: «пойманное» мгновение актуально лишь несколько секунд, его сменяет новое мгновение, целый ряд мгновений; прошлое и настоящее переплетаются в одно; ассоциация наплывает на ассоциацию – и Гришковец лишь мастерски воссоздает этот непрерывный поток.

Вопросы и задания:

1. Чем отличается неосентиментализм 2000-х от неосентиментализма 1990-х гг.?
2. Как, в общих чертах, эволюционировала «женская проза»?
3. Охарактеризуйте одного из «позитивных героев» Л. Улицкой.
4. Как вы понимаете термин «мужская проза»?
5. В чем своеобразие художественной манеры Е. Гришковца?

[103] Гришковец Е. Реки // Современный текст в историко-культурном контексте. С. 87.

4. МИССИЯ СОВРЕМЕННОЙ САТИРЫ

Еще в советские времена сатира разделилась на два очевидных направления: массовую сатиру, звучавшую по радио и с экранов телевидения, наполнявшую страницы изданий (как правило, последние, специально предназначенные для «юмора и сатиры»), и сатиру элитарную, подпольно (помогали «самиздат», «тамиздат», западные радиостанции) проповедавшую либеральные ценности. В 2000-е гг. массовая сатира продолжила свое стабильное развитие в том русле, которое было апробировано раньше: ее основной тематикой был и есть быт современного человека, изредка в ней позволяется умеренное высмеивание государственных лиц и общественных деятелей (достаточно вспомнить выступления М. Жванецкого, М. Задорнова, «Юмор-FM», ряд специализированных изданий и телепередач). Так называемая элитарная сатира в своем смехе всегда была более радикальна и в новую эпоху ей пришлось заметно переориентироваться.

Понятно, что не все русские или русскоязычные писатели на сегодняшний момент довольны тем, что происходит в России и мире, и очень немногие являются носителями и выразителями официально одобренной «позитивной идеологии» или же просто с оптимизмом смотрят на жизнь. В литературе 2000-х гг. доминирует, скорее, дух отрицания – если не каких-то глобальных законов мироустройства, то политической, экономической, социальной системы современного общества, государства. В этом плане не удивительно, что одним из господствующих жанров литературы последнего времени, по мнению исследователей, стала антиутопия (или, как ее модификация, – дистопия)[104] («2017» О. Славниковой, «ЖД» Д. Быкова, «2008» С. Доренко, «Аниматор» А. Волоса, «Армада» И. Бояшова, «День опричника»,

[104] См.: Черняк М.А. Модель мира в современной антиутопии // Черняк М.А. Современная русская литература. М., 2008. С. 32–66; Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // НЛО. 2007. № 86; Фишман Л. В системе «двойной антиутопии» // Дружба народов. 2008. № 3.

«Сахарный Кремль» В. Сорокина и др.). По тем же причинам оказалась востребованной и сатира.

Русская сатира нового тысячелетия заметно изменила свои внехудожественные и художественные приоритеты. Так, если во второй половине XX в. сатирический жанр, развивающийся сначала преимущественно в рамках диссидентской литературы[105], а затем закономерно перекочевавший в постмодернизм, был наполнен отчетливо антисоветским смыслом (повести и рассказы А. Терца, Ю. Даниэля, В. Войновича, проза В. Сорокина, Вик. Ерофеева, Е. Попова), то современные писатели, пользующиеся приемами сатиры, перестали смеяться над покойником – советской системой, объектом их пристального внимания стала современность. Как отмечает Л. Данилкин: «Оттесняемая интеллигенция, чье оправдание идеологии "среднего класса" перестало быть востребованным, принялась скалить зубы – ну или то, что от них осталось. Именно с этим, по-видимому, связан тот факт, что литературу наводнили сатирики (Минаев, Пелевин, Быков, Пепперштейн, Галина, Токарева, Сорокин, Брейн Даун, Проханов, Козлова, Слаповский, Старобинец), а в самой литературе расцвел сатирический жанр»[106]. Быт и нравы новой элиты, характерные особенности и персонажи постсоветской действительности наполнили сатирические произведения 2000-х гг.

При этом в силу обозначенного нами недовольства писателей существующим миропорядком обновленная сатира взяла курс на корреляцию с жанрами антиутопии и «романа-предупреждения». Современные писатели-сатирики, очевидно, берутся за перо не для того, чтобы высмеять неприемлемую для них действительность, конкретные персонажи и реалии, но – предупредить читателя об опасности – политической, экономической, социальной или метафизической. Другими словами, у писателя 2000-х гг., обратившегося к арсеналу сатиры, имеется отчетливая миссия – миссия

[105] См.: Черняк М.А. Юмор и сатира в современной антиутопии // Черняк М.А. Современная русская литература. С. 121–146.

[106] Данилкин Л. Круговые объезды по кишкам нищего: Вся русская литература 2006 года в одном путеводителе. СПб., 2007. С. 17.

писателя-пророка, предчувствующего катастрофу, которая, по его мнению, неизбежна в мире, обществе или конкретной человеческой жизни, поскольку они (мир, общество, человеческая жизнь) устроены неправильно и неправедно: общечеловеческие ценности здесь забыты, а господствует жажда власти и наживы.

Что примечательно, большая часть подобного рода «произведений-катастроф» в современной русской литературе может быть отнесена к «московскому тексту». Москва как политический, экономический и культурный центр России (любимый далеко не всеми россиянами и уж точно – немногими иностранцами) и одновременно как «Третий Рим» явилась удобным объектом для демонстрации тотального апокалипсиса. «Московские страшилки» – «Эвакуатор» Д. Быкова, «Б. Вавилонская» М. Веллера, «Господин Гексоген» А. Проханова, «Московские сказки» А. Кабакова – прочно вошли в ряды если не лучших, то примечательных беллетристических образцов современности.

А. Проханов

► *Александр Андреевич Проханов (р. 1938), политический деятель, публицист, писатель, драматург. Окончил Московский авиационный институт им. С. Орджоникидзе. Работал корреспондентом «Литературной газеты», редактором жур. «Советская литература», газ. «День», «Завтра». Был во многих «горячих точках» мира: Афганистане, Никарагуа, Кампучии, Анголе, Эфиопии, Чечне и др. Награжден орденами СССР. В начале 1990-х гг. работал доверенным лицом генерала А. Макашова, поддержал действия ГКЧП. В 1997 г. стал одним из учредителей Агентства патриотической информации. Пережил ряд покушений. Автор многочисленных романов, повестей, сборников публицистики. Лауреат премии «Национальный бестселлер»* [107].

Политизированность, которую мы отмечали, говоря о «новом» реализме, не есть лишь прерогатива одного течения в современной литературе. Это – универсальная черта литературы текущего дня как таковой: словестность в

[107] См. подробнее: Данилкин Л. Человек с яйцом. Жизнь и мнения Александра Проханова. М., 2007.

любую эпоху, не зависимо от эстетической направленности, была политизирована, нацелена на отражение злободневности. Примеров тому множество: от «Божественной комедии», отразившей борьбу политических партий Италии XIV в., до романов С. Рушди, за которые исламские фундаменталисты приговорили писателя к смерти, от патриотического «Слова о полку Игореве» до подчеркнуто неполиткорректной прозы «новых молодых». Даже В. Набоков, эстет, совершенно не заметивший, например, Вторую мировую войну, в своих «русских» и «американских» романах так или иначе декларировал свое отношение к политической современности: отрицательное. Что касается современной российской литературы, то наиболее активное политическое крыло ее составляют авторы, разделяющие идеи преимущественно национал-коммунизма: современный Э. Лимонов, Мих. Харитонов, З. Прилепин, наконец, один из лидеров движения, далеко уже немолодой А. Проханов.

В 1970–80-е гг. романы Проханова, в принципе, не выходили за рамки соцреалистической эстетики. Гимны человеческому разуму и техническим достижениям цивилизации («Время полдень», «Место действия» и др.) сочетались с неославянофильской эстетикой. За отсутствием элегических интонаций, преобладающих у новых писателей-славянофилов («деревенщиков»), у Проханова видели, скорее, следование официальным клише, но не – как это было в действительности – веру в победу идей русского космизма, в частности федоровского учения об одухотворении материи (увлечение, которое писатель наиболее зримо пропишет в романе «Надпись», 2005). Более известны советскому читателю этого времени были военные произведения писателя, посвященные мужеству советских офицеров, за которые он под метким пером критики получил «звания» «соловья Генштаба» и «русского Киплинга».

В 1990-е гг. Проханов сделал войну и политику главными темами своих произведений. «Горячие точки» на карте СССР и за ее пределами – Афганистан («Седой солдат», «Дворец», «Восточный бастион»), московское ГКЧП («Среди

пуль»), Чечня («Идущие в ночи», «Чеченский блюз») и жизнь политической элиты – эти темы рано или поздно не могли не привести писателя к широкому успеху. Таким успехом стал роман-фантасмагория «Господин Гексоген» (2001), по выходу в свет названный «политическим фельетоном», «самой скандальной книгой года»[108] и получивший премию «Национальный бестселлер» за 2002 г. «Такого пиара, какой делали премированному роману “Господин Гексоген”, у нас сподобился, пожалуй, один Б. Акунин…»[109], «После феерической раскрутки Владимира Путина и пива “Клинское” это – третья у нас в стране, а для отечественной культуры и вообще первая столь наглядная демонстрация пиаровского всемогущества»[110], – комментировала популярность романа критика.

«Само название рассчитано на то, чтобы сразу привлечь внимание: что-что, а взрывы домов в Москве и Волгодонске, после которых слово “гексоген” вошло в речевой обиход, – тема, безусловно, горячая, и массовый читатель просто обязан рефлекторно отреагировать на ключевое слово» [111], – отмечала М. Ремизова. Горячие события российской жизни, действительно, в данном романе ключевые, однако эти факты важны здесь не сами по себе – они призваны проиллюстрировать глобальную историософскую теорию Проханова (совместившего идеи православия, русского космизма и коммунизма): у России своя миссия в мире, свой путь, связанный с приобщением других народов к Богу и русскому раю, всех русских вместе с СССР, предали и продали евреи, но Россия раньше или позже должна встать с колен, возродиться в качестве великой империи и продолжить реализацию своей миссии. В конце 2000-х не сложно найти ответ на вопрос, над которым ломала голову критика в начале десятилетия: почему Проханову дали в литературе «зеленую улицу»? Очевидно, что имперское сознание писателя совпало с путинским курсом на сильную Россию, а какой уж Проханов там по цвету – «белый», «красный» или

[108] Зотов И. Сермяжное барокко // Ex libris НГ. 2001. 11октяб.
[109] Ремизова М. Гексоген + пиар = осетрина // Новый мир. 2002. № 10.
[110] Чупринин С. После драки // Знамя. 2002. № 10.
[111] Ремизова М. Гексоген + пиар = осетрина.

«коричневый»[112], – уже не столь важно. «Я – монархист, сталинист и путинец», – в последнее время твердит прозаик журналистам радиостанции «Эхо Москвы».

«Господин Гексоген» – роман о русском хаосе 1990-х. Пользуясь приемами Салтыкова-Щедрина, Проханов сатирически рисует российскую верхушку власти: фигуры президента и его окружения, российских миллионеров, разваливших империю и ведущих государство к гибели. «Следующим говорил Художник с утомленным лицом умного царедворца. Он, рисовавший множество правителей и властелинов, которые бесследно исчезли из жизни, но сохранились на его парадных портретах, теперь был среди новых хозяев жизни, пригласивших его на пир. Когда-нибудь он поместит это застолье на свой огромный холст, положит на стол перед пирующими огромную отвратительную ящерицу, на голову именинницы вместо кокошника повяжет черную гремучую змею, Администратору в растворенных губах нарисует два кровавых клыка, карманы Плута будут туго набиты ворованными купюрами, Зарецкий будет держать на коленях голенький трупик задушенного им ребенка, на Премьере генеральский мундир будет надет на голое тело, а ляжки под столом будут женские, пухлые, с приоткрытым золотистым лобком. Но все это будет позже, когда присутствующие потеряют власть и влияние. Теперь же его выцветшие губы сложились в тонкую почтительную улыбку…»

Как видно из цитаты, Проханов наделяет действующие лица российского истеблишмента «говорящими» прозвищами. Так, за болезненным и беспомощным Истуканом кроется фигура Ельцина, амбициозным Мэром – мэр Москвы Лужков, евреями Астросом и Зарецким – небезызвестные российские магнаты Гусинский и Березовский и т.д. Под стать прозвищам персонажей их речи и поступки: в борьбе за власть они открывают свой истинный лик. «Надо избавиться от Истукана. Старый идиот спятил. Его прокисшими мозгами управляют наши враги. Неизвестно, что взбредет на ум параноику. Мы должны

[112] «Многоцветный, непредсказуемый, неразгаданный», – считает С. Беляков. См.: Беляков С. Пейзаж после взрыва – с Немзером, Бондаренко и исчезающей радугой // Урал. 2002. № 12.

объединиться вокруг Мэра и сделать его Президентом. Передай ему, Астрос, я предлагаю ему мою дружбу и всю полноту поддержки. А этого трухлявого Истукана мы опрокинем. Народ, как Перуна, кинет его в реку. Пусть посмертно, но его будут судить. За расстрел Парламента, за развал СССР, за чеченскую войну, за разорение великой державы», – обсуждают свой план еврейские магнаты.

Плану магнатов противостоит глобальный проект «Суахили», детище проамерикански настроенных сотрудников КГБ, готовящих миру новую империю, в которой России отведена участь «сырьевого придатка». Проектировщики «Суахили» прочат в президентское кресло своего человека, Избранника и вовлекают в свои игры бывшего офицера разведки Виктора Белосельцева (героя, уже известного по предыдущим романам Проханова). Именно Белосельцев, идеалист, носящий в своем сердце образ Бога, помимо своей воли обеспечивает победу «Суахили». «С этого момента ты не Виктор Андреевич Белосельцев в Печатниках, а Иоанн Богослов на острове Патмос», – говорит один из апологетов «Суахили», ведущих Россию в последние для нее времена. Но в финале романа Избранник, оставшийся один в кабине самолета, исчезает – его устраняют таинственные и умные противники «Суахили». Спасшийся Белосельцев, уже поверивший было в конец мира, снова оказывается провозвестником грядущего «Русского рая».

Апробированные Прохановым в «Господине Гексогене» приемы фантасмагории на грани Апокалипсиса (хотя появились они у писателя раньше, в романе «Красно-коричневый») перекочевали и в последующие произведения «из жизни российской элиты», в не менее тенденциозные «Крейсерову сонату», «Политолог», «Теплоход “Иосиф Бродский”».

А. Кабаков

► *Александр Абрамович Кабаков (р. 1943), журналист, писатель, драматург. Выпускник мехмата Днепропетровского государственного университета. Работал инженером в ракетной фирме, журналистом в газ. «Гудок», зам. гл. редактора «Московских новостей», зав. отделом общества «Коммерсанта». Член совета попечителей журнала «Знамя», попечительского совета телекомпании РЕН–ТВ. В 1970–80-е гг. печатался как писатель-юморист, с 1989 г. широко известен как автор антиутопии «Невозвращенец». Лауреат премий газ. «Московский комсомолец», еженедельника «Литературная Россия», фонда «Знамя» и др.*

Если занять место Салтыкова-Щедрина в современной литературе есть шансы у А. Проханова, то место Гоголя по праву можно отдать А. Кабакову, мастеру тонкой иронии и отчаянного «смеха сквозь слезы». Его «Московские сказки» – тому наглядное подтверждение.

Уже из названия данной книги ясно: объектом изображения в сказках Кабакова стала современная московская действительность, действительность, которая, по мнению большинства россиян, самая жестокая в стране по отношению к простому человеку, ведь, как известно из любимой народом пословицы, «Москва слезам не верит». И значит, что перед нами не сказки в традиционным понимании этого жанра с его непреложным оптимизмом в финале, но сказки для взрослых, где возможно абсолютно все. Критик А. Чанцев совершенно правильно ставит прозаический цикл Кабакова в один ряд со сказками Л. Петрушевской, «Историей кота Игнасия» Л. Улицкой, новыми русскими сказками «Как Путин стал президентом США» Д. Быкова, «Сказками для идиотов» Б. Акунина, романом «Кащей и Ягда, или Небесные яблоки» М. Вишневецкой и двумя томами «Русских инородных сказок» (которые представляют собой сборники рассказов популярных авторов, составленные Максом Фраем). Данный ряд показателен: не один из представленных авторов не пишет однозначно позитивных произведений: их «сказки» полны абсурда и трагедии жизни. И потому «книга Кабакова скорее вписывается в традицию

мистико-сказочного осмысления (пост)советской действительности (В. Сорокин, И. Масодов, Ю. Мамлеев, С. Ануфриев, П. Пепперштейн)»[113].

А. Чанцев также точно замечает, что «психологическая мотивировка Кабакова для сказкосочинительства – очередной побег "невозвращенца", имплицитный эскапизм из неуютной новорусской (в обоих значениях слова!) реальности в более уютную, выдуманную реальность…»[114]. Художественная действительность в «Московских сказках», и правда, по своему составу неоднородна: она как бы сплетена из двух, одна из которых – действительность сегодняшнего дня, другая – мифологическая и литературная, существование которой предполагает обращение к некоей вечности.

В сказках Кабакова герои, узнаваемые социальные типажи, наделенные, впрочем, индивидуальными особенностями и персональной судьбой, вдруг сталкиваются с непонятным, необъяснимым с точки зрения житейского разума, явлением: будь то «пассат» с мертвецами на Рублевском шоссе или говорящая лягушка, являющаяся, на самом деле, заколдованной принцессой одной дружественной нам страны. Действительность поступает с героями жестко: все, кто встречает «пассат» на своем пути, погибают или исчезают из Москвы, лягушка «кидает» того, кто ее поцеловал-расколдовал, и от неразделенной любви он сходит с ума, персидский ковер-самолет, купленный советскими гражданами в магазине № 9 «Ковры и ковровые изделия» нижнебрюхановского райторга, будучи сбитым ПВО на границе СССР, не довозит их до желанного капиталистического рая, а «вечный жид» Илья Кузнецов, объехавший весь мир и не нашедшей страны, где бы его не называли «жидом», возвращается в Москву и ведет все то же существование на грани бездомности. «Однако как-то грустно все, грустно, а, господа? Вам не кажется? И почему так тяжело на душе – кто знает, – сокрушается автор. – <…> Ах, беда. Плохо, господа, устроено бытие наше». Однако, на самом деле, беды, которые сваливаются на героев не без участия потусторонних сил, вполне ими заслужены. «Пассат» с

[113] Чанцев А. Агасфер возвращается // Октябрь. 2005. № 9.
[114] Там же.

мертвецами на Рублевском шоссе «наказывает» не безобидных граждан, а самых что ни на есть «новых русских»: бандита Абстула, находящегося за рулем джипа в наркотическом и алкогольном опьянении, светскую красавицу феодосийского происхождения Олесю Грунт, представителя «золотой молодежи» клипмейкера, политтехнолога, держателя ресторанов Тимофея Болконского, вместе с ними и нечистого на руку инспектора ГИБДД Профосова. Действительность «сказок» не щадит никого, хотя явное отмщение приходит к тем, кто в своей жизни переступал нравственные законы.

Сложно сказать, сама ли жизнь карает отступников или только автор, жаждущий справедливости и вооружившийся для того «бродячими» литературными сюжетами (от истории Вечного жида до сказки о царевне-лягушке). Этот образ автора, который создается в сказках и выполняет, по сути, функции лирического героя (множество лирических отступлений и воззваний), типично кабаковский и узнаваемо гоголевский. Как замечают исследователи, герой Кабакова прячет «собственный неизжитый идеализм под маской горькой иронии» [115]. «Ах, деньги, будь они прокляты!

Деньги.

Деньги.

Деньги.

Неужели мы-то с вами так никогда и не разбогатеем? Обидно. Кругом-то ведь буквально все, боже мой! А мы? Ё-моё…

Деньги. Да», – почти ритуальным речитативом повторяет автор-герой, пристально наблюдающий за персонажами, переходящими из сказки в сказку, любящий их и карающий, и также, впрочем, никогда не забывающий размышлять о вечном: «Я вам так скажу: не гнушайтесь умершими, господа. Вон их сколько, куда больше, чем нас, живых-то! На первый взгляд и не отличишь, и тени отбрасывают они за милую душу, это все предрассудки насчет теней. Закройте глаза – видите? Хлынули в память толпой, населили сновидения, все тут как тут… Утешьте же их, скажите, чтобы не

[115] Чупринин С. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. М., 2007. С. 242.

расстраивались, они с нами, покуда мы здесь, а придет время и нам туда отправляться – так настанет черед детей наших хранить в себе всех, кто переменил постоянное место жительства на вечное».

Собственно в этом и заключается миссия сатиры Кабакова: сквозь угар повседневности, повторяющей одни и те же сюжеты и сценарии, напомнить человеку о вечности и ее идеалах, которые – и это горько – недостижимы.

Вопросы и задания:

1. Почему в современной литературе востребована сатира?
2. Какие особенности имеют сатирические произведения в 2000-х гг.?
3. Какими приемами пользуется А. Проханов в романе «Господин Гексоген» для иллюстрации своей концепции современной русской истории?
4. На примере одной из «Московских сказок» проанализируйте отношение автора к героям.

5. ГЕОПОЭТИКА УРАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

Термин «геопоэтика», в отличие от породившей его «геополитики», пока достаточно нов. Как определяет В.В. Абашев, «геопоэтика» – «исторически сложившаяся в дискурсивных практиках (и не в последнюю очередь благодаря литературе) символическая форма, в которой мы застаем наше географическое пространство». Геопоэтика – это «специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты (или сверхтексты), формирующиеся в национальной культуре как результат освоения отдельных мест, регионов <…>. Так в русской культуре есть геопоэтические образы-тексты Петербурга и Москвы, Крыма, Кавказа, Сибири, Урала, Поморья и т.п.»[116].

[116] Абашев В.В. Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 17.

Актуализация геопоэтического подхода в литературе в 2000-е гг. связана, в первую очередь, с ситуацией в политике и культуре современной России. С распадом СССР и получением независимости республиками, РФ перестала быть центром огромного государства, она потеряла имперские амбиции. Многонациональный и мультикультурный Союз остался истории, стране пришлось искать новую идею, новый культурный образ, который подчеркивал бы ее уникальность. Так, страна вспомнила о своем положении медиатора (посредника) между миром Европы и миром Азии. Современная Россия, идущая в целом по европейскому пути развития взаимовыгодно сотрудничает с активно развивающимися азиатскими странами. Например, с Китаем, чья демографическая, экономическая и культурная (например, в 2007 г. с подачи Дм. Медведева Китай активно участвовал в Московской международной книжной выставке-ярмарке) экспансия ощущается сейчас достаточно остро. Недаром в романе-прогнозе «День опричника» (2006) В. Сорокина русская нация, повинуясь жесткой экономической необходимости, заговорила на китайском языке.

С другой стороны, начиная с 2003 г. в стране все более обозначил себя путинский курс на сильное государство с сильными регионами. Регионы обрели законное право формировать культурный ландшафт России за счет актуализации собственных ландшафтов. Образы географического, этнографического и культурного характера (в том числе предложенные литературой) стали для многих городов и областей имиджевыми. В своей совокупности они предстали как культурный капитал, который работает на привлечение прямых инвестиций в регионы из центра и зарубежья и влияет на общее процветание страны. Современная литература в силу мощной PR-функции получила для развития в регионах дополнительное основание.

Не только Москва и Санкт-Петербург, безусловные столицы, и не только экзотические страны и регионы, в которых прочно обосновались, жили или бывали русскоязычные писатели – Израиль Д. Рубиной, Л. Улицкой, Америка И. Ефимова, Япония Б. Акунина, Казахстан О. Павлова, Париж Э. Лимонова и

т.д., – но и провинциальные Сибирь (Е. Гришковец), Саратов (А. Слаповский), Екатеринбург (О. Славникова, И. Сахновский, В. Исхаков), Пермь (Л. Юзефович, А. Иванов, Н. Горланова), южно-уральские и астраханские степи (А. Королев, С. Василенко) заняли свое место в литературной картографии современной России. Среди «локальных текстов» (сверхтекстов) в литературоведении все чаще стали фигурировать «пермский текст», «карельский текст», «челябинский текст», «тюменский текст», «вятский текст», «тверской текст», «ставропольский текст», «кавказский текст» и т.д.

Урал, как видим, в приведенном контексте явлен зримо. В 2000-е гг. уральскую литературу российскому читателю представили писатели А. Иванов, О. Славникова, И. Сахновский, Н. Горланова, В. Исхаков, А. Матвеева, И. Денежкина, поэты В. Кальпиди, Б. Рыжий, драматурги Н. Коляда, В. Сигарев, О. Богаев, критики Н. Лейдерман, К. Богомолов, С. Беляков и др.

При этом, говоря об «Урале в литературе» и уральской геопоэтике, приходится разграничивать писателей и их произведения, как минимум, на два типа. Существуют, во-первых, тексты уральских писателей, не писавших специально об Урале (например, В. Кальпиди, И. Денежкиной), во-вторых, уральских писателей или бывших уральских, чье творчество так или иначе имеет геопоэтическое значение («Казароза» Л. Юзефовича, «Быть Босхом» А. Королева, «2017» О. Славниковой, «Человек, который знал все» И. Сахновского, «Перевал Дятлова» А. Матвеевой, романы А. Иванова и др.). Таким образом, имидж Урала складывается за счет суммирования геопоэтических репрезентаций и креативной энергии уральских авторов.

Что касается геопоэтического образа Урала в современной культуре и литературе, то он вполне традиционен. Нельзя не согласиться с Е.К. Созиной, отмечающей, что «открытость навстречу земным недрам и составляет сквозной концепт уральского сверхтекста»[117]. Эта открытость является смысловой доминантой региональной культуры. Как пишет В.В. Абашев, «Необъятности

[117] Созина Е.К. Об «Истории литературы Урала»: предисловие к проекту // Литература Урала: история и современность. С. 13.

безудержно разбегающейся вдаль и вширь русской равнины Урал противопоставил глубину, потаенность, потусторонность и сосредоточенность. Тайная глубина земли, хранящая сокровища, и стала постоянным вектором территориального самосознания». «Устремленность в земную глубину – это и есть преобладающий вектор формирования региональной уральской геопоэтики. <…> Лежащее в ее основе чувство земных глубин объединяет ее локальные векторы – пермский, екатеринбургский и челябинский»[118].

«Устремленность в земную глубину» как преобладающий вектор уральского культурного ландшафта, уральской геопоэтики, заявила о себе достаточно поздно, в прозе XIX века, а устойчивая и продуктивная геопоэтическая модель, по мнению В.В. Абашева, сложилась лишь в 1920–1930-е гг. Именно этот период развития литературы региона дал, например, такое уникальное явление, как сказы П.П. Бажова, культурно адаптировавшие уральскую мифологию и представившие ее самому широкому читателю. В 2000-е гг. репрезентация Урала в литературе, не меняя в целом свой геопоэтический вектор, как бы раздвоилась. Дело в том, что в пику «бажовскому тексту», сформировавшему мифологический образ региона и поместившему его символический центр в Свердловской области, современная литература предложила и иное видение Урала, Урала Пермского, не менее загадочного и символического, имеющего свои геополитические приоритеты. По мнению М.А. Литовской, «литературная борьба за определение статуса территории»[119], за репрезентацию Урала в современной культуре, развернулась между двумя уральскими писателями, в 2000-е гг. ставшими звездами российской литературы и в литературном быту нисколько не конкурирующими, О. Славниковой (Екатеринбург-Москва) и А. Ивановым (Пермь).

[118] Абашев В.В. Указ. соч. С. 23.

[119] Литовская М.А. Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // Литература Урала: история и современность. Вып. 2. Екатеринбург, 2006. С. 66–75.

О. Славникова

► *Ольга Александровна Славникова (р. 1957), писатель, критик, эссеист. Выпускница факультета журналистики УрГУ им. А.М. Горького. Работала в «Средне-Уральском бюро пропаганды художественной литературы», редактором газеты «Книжный клуб», лит. сотрудником журнала «Урал». Автор романов «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки», «Один в зеркале», «Бессмертный», «2017», ряда повестей, рассказов, эссе, статей. Лауреат премий им. П.П. Бажова, «Русский Букер» и др. Координатор молодежной литературной премии «Дебют».*

О. Славникова, до середины 2000-х гг. создавшая несколько романов, которые принесли ей известность, не писала специально об Урале и о Свердловске-Екатеринбурге, в котором прошла большая часть ее жизни. Черты родного города лишь иногда проступали в «Стрекозе, увеличенной до размера собаки», «Бессмертном» и других произведениях писательницы. Однако для того, чтобы заметить эти черты нужно было хорошо знать архитектонику, атмосферу и быт Екатеринбурга, следить за его хроникой новостей, в конце концов, быть его жителем или постоянным гостем. Вычитывание уральских или екатеринбургских реалий у Славниковой 1990 – начала 2000-х мало что давало в плане анализа художественного мира произведений. Место действия в романах было достаточно универсальным: перед нами представал не только и не столько Свердловск-Екатеринбург, сколько любой провинциальный город, попавший в водоворот новой российской истории, – целая модель современной русской жизни, с ее неизбывной провинциальностью и метафизической ущербностью. Герои этой прозы, как бы зависшие в пустоте бытия, не успевали за ходом времени и постепенно перемещались в другую пустоту, пустоту небытия, не имеющую никаких топографических привязок. Решавшая экзистенциальные проблемы, Славникова не была писателем-топофилом, ей, наблюдательно смотрящей в космос человеческого существования, словно бы некогда и незачем было любить конкретную, слишком очевидную малую родину.

Однако все изменилось, когда писательница, уехавшая в Москву, и, казалось бы, навсегда распрощавшаяся с уральской провинцией, представила широкой публике роман «2017», роман «из уральской жизни». «В тексте Урал называется “Рифейские горы”. Это античное название нужно, чтобы создать дымку отдаленности, загадочности: ведь Рифей для античной цивилизации был краем Ойкумены. И действительно: для рифейца своя земля – это “терра инкогнита”. Почему так? Потому что Урал насыщен подземными сокровищами, многие их ищут, то есть прямо с загородной электрички ступают в неизвестность. На Урале существуют так называемые хитники – люди, без лицензии добывающие самоцветы. Они не профессионалы, не геологи. “В миру” они чаще всего связаны с высокими технологиями: оборона, космос. Но их подлинная жизнь – это “роман с камнем”. <…> “Роман с камнем” – это азарт, удача, фарт. Это риск: хитник может в старой шахте попасть под завал, сломать ногу и не выйти из тайги. Все люди рискованных занятий суеверны. Рифейский человек глубоко связан с миром горных духов. Этот мир описал в свое время Павел Бажов, но этот мир существует и вне бажовских сказов. Для рифейца он реален»[120].

Уральская мифология в «2017», отчасти реконструированная по текстам Бажова, отчасти считанная с некоей внехудожественной реальности, освещает символическим светом предельно точно выписанный и узнаваемый ландшафт Рифейской столицы, с его улицами, зданиями, бытовыми деталями и персонажами, а также все, что происходит в романе.

Главные герои в «2017», как точно замечено исследователями[121], – двойники бажовских. Крылов, мастер обработки камней (Данила-мастер), находится между двумя женщинами: женой Тамарой, сделавшей карьеру в бизнесе, и любовницей, загадочной, не имеющей биографии и настоящего имени Татьяной, как бы воплощением Хозяйки, Каменной Девки (персонажа,

[120] Ольга Славникова: «Старшее поколение провоцирует творческий климакс у молодых». Беседа с писательницей о ее новой книге, мире горных духов и премии «Дебют» // http://www.polit.ru/culture/2006/03/07/slavnikovaint.html.
[121] См.: Литовская М.А. Указ. ст.

чей морок всегда ведет к богатству или к гибели). Встречи с Татьяной для Крылова становятся проверкой на состоятельность его как рифейца. Они проходят в случайно выбранных по атласу районах города, зачастую отдаленных от центра. Каждая встреча может быть последней, потому что у героев, не знающих друг о друге ничего, есть серьезный риск разминуться. Это однажды и происходит. Каменная Девка, морочащая Крылова, исчезает, растворяется в рифейской действительности, и даже после того, как он после долгой разлуки все же находит Татьяну, то перед ним предстает не та женщина, которую он любил, а некая ее телесная оболочка Екатерина Сергеевна, с которой у обманутого мороком Крылова уже нет ничего общего.

«Роман о любви» (как его определила сама Славникова), помимо любовного треугольника, имеет еще один важный конфликтный узел, связанный с жизнью и деятельностью рифейских хитников. Профессор философии Анфилогов, один из хитников, находит на Северном Урале – не без помощи горных духов – крупную корундовую жилу. Надеясь скоро разбогатеть, он втягивает в дело и Крылова. Авантюрная затея героев оканчивается неудачей. Роман предлагает два разных тому объяснения – метафизическое и вполне материалистическое. С одной стороны, морок Каменной Девки никогда никому удачу не приносил, и призрак богатства, мелькнувший было перед героями, оборачивается полным крахом: поиграв, Девка всех погубила. Причем, погубленной оказывается даже успешная в силу полного взаимопонимания с действительностью жена Крылова: ей приписывают вину за экологическую катастрофу, случившуюся в районе корундовых залежей и произошедшую из-за хищнического стремления к наживе прежних партработников, ныне элиты города. С другой стороны, разбогатеть хитникам просто не дают те, кто контролирует мировую экономику и с помощью спутникового оборудования отслеживает состояние земной коры и подземных сокровищ.

Эта идея, что мир полностью контролируем, и все процессы – политического, социального, экономического характера, – которые в нем идут,

на самом деле моделируются некими силами, имеющими реальную власть, по существу, центральная в романе. Славникова переносит действие в недалекое будущее, 2017 г., и строит свою антиутопию за счет противопоставления живого и теплого мира человеческих отношений и агрессивно настроенных внешних сил, пытающихся завладеть сознанием человека. Люди перестают жить естественной жизнью, ими, носителями «идеологии позитива», которая насаждается теми, кто имеет власть, легко манипулировать. Вся городская элита, находящаяся у кормушки, – чиновники, бизнесмены, медиа-фигуры, – в действительности, власти не имеет, а является именно тем, чем манипулируют отчетливее всего. Относительно свободен в романе только тот, кто за ненастоящей действительностью города видит мир горных духов и находит в себе силы отстаивать свою идентичность рифейца. Свободен, но не счастлив: роман с Каменной Девкой призрачен и опасен.

Ненастоящая действительность диктует всем свои условия. Екатеринбургская элита мечтает о чудо-некрополе, где она бы продолжила жить после смерти в виде виртуальных инсталляций и таким образом получила бы свое право на будущее, на существование в нем все в том же качестве элиты. Простые граждане, прежде послушные, отмечая годовщину Октября, устраивают микрореволюцию, которая похожа, скорее, на игру в войнушку: «красные» и «белые» убивают друг друга, но реального положения вещей даже на уровне города они изменить не могут. Герои расстаются, чтобы никогда больше не соединиться. Человек – в данном случае Крылов – остается один на один с этим непонятным и опасным миром Рифейской действительности.

А. Иванов

► *Алексей Викторович Иванов (р. 1969), писатель. Учился на факультетах журналистики и истории искусств УрГУ им. А.М. Горького. Имеет диплом искусствоведа. Работал сторожем, лаборантом, гидом-проводником, учителем, журналистом, преподавателем вуза. Автор романов «Сердце пармы» (в другой редакции – «Чердынь – княгиня гор»), «Географ глобус пропил», «Общага-на-Крови», «Золото бунта, или Вниз по реке теснин», «Блуда и МУДО», путеводителя «Message: Чусовая», ряда фантастических повестей. Лауреат премий им. Д.Н. Мамина-Сибиряка, им. П.П. Бажова, «Странник», «Ясная Поляна» и др.*

В отличие от О. Славниковой А. Иванов, став знаменитым, не поменял Урал на культурно продвинутую и удобную для работы столицу, а начал называть себя «российским писателем, живущим в Перми», тем самым как бы подчеркивая независимость от литературной номенклатуры, сосредоточившейся в Москве и Петербурге («как бы» – потому что именно петербургское издательство «Азбука-классика», выпустив отдельной серией романы А. Иванова, сделало прозаику имя российского масштаба). Оставшись на Урале, он выбрал своеобразную стратегию упрочения литературного статуса региона. «Можно сказать, что Иванов не пермскую ментальность, историю и мифологию вывел на российские просторы, а, наоборот, всю Россию привел в Пермь как к некоему древнему первоисточнику многих и многих смыслов»[122], – пишет критика.

Урал стал топосом и объектом мифотворчества А. Иванова с первых повестей, которые были созданы в русле перестроечной фантастики – «Земля Сортировочная», например, своим названием заставляла вспомнить один из районов Свердловска, Сортировку, печально известный крупным взрывом на железной дороге, который произошел в конце 1980-х гг. (в то время писатель как раз жил и учился в Свердловске). К четкой геопоэтической программе[123]

[122] Баталина Ю. История успеха Алексея Иванова // Компаньон-Magazine. 2007. Май.

[123] У писателя есть «единая идейно-художественная стратегия», стремление «открыть России Урал как уникальную природно-географическую и культурно-историческую территорию, не раз игравшую ключевую роль в истории Отечества, вписать Урал в геопанораму русской культуры». См.: Подлесных А.С. Геопоэтика Алексея Иванова в контексте прозы об Урале.

Иванов пришел в 1990-е гг., перенеся место действия новых, теперь, скорее, реалистических, романов в не всегда обозначенные, но всегда узнаваемые Пермь и Пермский край, ставшие в художественном мире писателя исконным и потому истинным центром Урала. Центром Урала и центром России, поскольку главные герои романов представали не просто как носители «уральской идентичности», но как универсальные русские люди, обладатели русской души.

«Все, что до сих пор написано Ивановым, написано о русской душе. Конечно, не об экспортном варианте “загадочной русской души” – нервном медведе с балалайкой, которого так любят иностранцы. Это душа исключительно для внутреннего употребления, практически национальная идея»[124], – отмечает критика. Романы А. Иванова стали тем художественным пространством, где эта идея смогла отчетливо себя проявить, причем, что немаловажно, вне связи с политикой, а в качестве некоей метафизической программы, непреложной для сознания русского человека (в этом плане романы А. Иванова близки, например, романам Дм. Быкова, «Учебнику рисования» М. Кантора, но не политической прозе А. Проханова или З. Прилепина).

В 1990–2000-е гг. произведения Иванова по своей исторической оптике разделились на две группы: «современные» и «исторические».

Надо отметить, что интересующий нас уральский миф в произведениях первой группы вовсе не отчетлив, хотя место действия прописано достоверно, и особенно наглядна предстает природа Урала: леса, горы, реки, – все то, что, в отличие от беллетристики, в единственной нехудожественной книге Иванова путеводителе «Message: Чусовая», также отнесенной издателями к бестселлерам, наделено внятным историко-краеведческим смыслом. С переживанием красоты уральской природы у А. Иванова нередко связано становление идентичности персонажей. В двух романах – «Географ глобус пропил» и «Блуда и МУДО» – смоделирована ситуация, когда главные герои,

---

Автореф. дис. … канд. филолог. наук. Екатеринбург, 2008. С. 3.

[124] Щипин А. Сокровище нации // Exlibris НГ. 2006. 16 марта.

занимающие определенное положение в педагогической системе (школьный учитель-географ или коллектив сотрудников Муниципального учреждения дополнительного образования) и группа подростков, трудных, неуправляемых «упырей», оказываются за пределами города, на природе. Практическое освоение природы в режиме турпохода оказывается единственным действенным способом воспитания в «упырях», не имеющих в силу юного возраста и социальной принадлежности какой-либо позитивной системы ценностей, любви и уважения к малой и большой родине. Урал впервые осознается «упырями» не просто как привычное место обитания, но как символическое пространство, за которое не стыдно, часть пространства России. В этих с детства якобы развращенных, циничных мальчишках, активно лазающих по горам и зачарованно слушающих краеведческие «байки» учителя, открывается душа, такая же, как и у окружающих их взрослых людей, и очевидно – как бы не сложилось в дальнейшем судьба, у них всегда будет почва под ногами, которую дает ощущение родины. Оба романа посвящены, конечно, не педагогике, но педагогическая программа в данном случае важна как часть геополитической стратегии писателя, направленной на формирование статуса Урала в русской культуре.

Настоящей «библией земли пермской», по определению критиков, стала «историческая» проза А. Иванова, романы «Сердце пармы» и «Золото бунта». «Это роман о мире, в котором христианство было главенствующей идеологией, в избах водились домовые, а на берегах Чусовой сидели вогульские идолы, когда земля воспринималась как живое существо, а имя считалось воплощением души его носителя, когда каждый разговор сворачивал на спор о религии и правой вере и сворачивал естественно. <…> Как должно поступать душе в мире, пропитанном злом и грехом, – вот основной вопрос, на который ищут ответ герои книги и приходят в итоге на Чусовую, “реку теснин”, “теснины” которой не просто пороги, но и тесные врата райского преддверия. Нелепо звучат упреки в историческом дилетантизме и следованию голливудским стандартам: Иванов сочинял фантазию, новый русский миф и

выстраивал его по законам приключенческого жанра, каковой не сводится только к продукции фабрики грез. Недовольные хеппи-эндом могут вспомнить борхесовское: “Мы так бедны отвагой и верой, что видим в счастливом конце лишь грубое потворство массовым вкусам”. “Золото бунта” – лучший российский роман начала века, эпическая поэма в прозе…», – пишет И. Якшин[125].

Действие «исторических» романов А. Иванова разворачивается на Урале в XV («Сердце пармы») и XVII («Золото бунта») вв. Оба романа имеют привлекательный для широкого читателя приключенческий сюжет: герои ищут сокровища – вогульского идола Золотую Бабу и «царскую казну», бочонок с золотом Пугачева, спрятанный на Чусовой. При этом оба романа не являются собственно историческими, автор на историческом материале – обращаясь с этим материалом очень свободно – создает собственную мифологию края. «Иванов рушит немало существующих мифов. Например, совершенно развенчивает такую культовую для пермяков фигуру, как первосвятитель Стефан, а уж епископ Иона, срубивший Прокудливую Березу, и вовсе писан самыми омерзительными красками. С другой стороны, показан механизм возникновения новых мифов – о богатыре Полюде и брате его Ветлане. <…> необходимость создания новых легенд для рождающейся цивилизации, потребность человека увидеть чудо за пеленой обыденности убеждают в правомочности такого авторского решения»[126]. Парма, Чусовая и ее бойцы, таинственные уральские горы и пещеры, вогульские шаманы, ламии, хумлялът Асыка (Иванов нередко изобретает свои слова, свой «уральский язык»), волки-оборотни, чудовище Компален, староверы, сплавщики и многие другие экзотические персонажи, а также их поступки, не всегда понятные простому человеку, становятся частью эпической картины мира писателя. Новый уральский миф от А. Иванова, построенный не без оглядки на Голливуд и на

[125] Якшин И. Бурная Чусовая // Книжная витрина. 2005. 1–14 ноября.
[126] Копейщиков П. Откуда есть пошла Пермская земля // Новый Компаньон. 2003. 29 апр.

произведения Толкиена, не менее загадочен и манящ, чем канонизированная и известная всему миру мифология Бажова.

Многие исследователи говорят о и особой «современности» «исторической» прозы А. Иванова. «Сердце пармы» с его политическим сюжетом – москвиты отвоевывают вогульские земли – прочитывается как современный постколониальный роман. «Хочу я из единой Руси такую глыбу сделать, чтобы по всем нашим землям от Смоленска до Чердыни не было чердынцев, тверяков, московитов, не было чудинов, литвинов, русинов, – а все были русские! Чтобы коли Москве стали враги грозить – у чердынцев бы сердце захолонуло, а коли на Чердынь бы напали – московит сна лишился», – признается в романе царь Иван III, словно бы озвучивая путинский курс на сильное государство и сильную власть. «Золото бунта» – роман о последующей колонизации края, когда вогульская земля уже «на три сажени вглубь» русской кровью пропиталась. Как заметил Л. Данилкин, «Факт – если роман пойдет, на реке теснин случится туристический бум: Иванов открыл Чусовую, как Вашингтон Ирвинг – Альгамбру. Факт, что в патерналистском государстве такого рода романы поощряются и продвигаются самим государством…» [127].

Вопросы и задания:

1. Как вы понимаете термин «геопоэтика»?
2. Назовите современных уральских писателей и их произведения.
3. Как проявляет себя «бажовский миф» в романе «2017» О. Славниковой?
4. Сколько сюжетных линий в «2017» О. Славниковой и в чем, по вашему, заключается проблематика романа?
5. Охарактеризуйте геопоэтическую стратегию А. Иванова.
6. Сделайте развернутый анализ одного из романов А. Иванова.

[127] Данилкин Л. Капитанский сынок // Афиша. 2005. 23 авг.

6. «ГЛАМУРНЫЙ» И «АНТИГЛАМУРНЫЙ» РОМАН

«Что такое буржуазность? Вещь двоякая. Есть в этом явлении позитив, есть и негатив. И негатив, кажется, преобладает. Так мы привыкли считать. С одной стороны, трудовая (“протестантская”) этика, принцип честной конкуренции, добросовестный труд не только на общество, но и на себя, элементарная жизненная обеспеченность, относительная застрахованность от сумы и от тюрьмы, безопасность, порядок... С другой – это эгоцентризм как способ мыслить и вести себя, культ богатства, комфорта, благополучия, гедонизм, низведенный до стремления всегда иметь ничтожные удовольствия, вещевой фетишизм, это принцип “иметь, а не быть”, это плоский позитивизм в миросозерцательной сфере (нередко в обнимку с самыми убогими суевериями и магической обрядностью), это господство отчуждающих человека от его духовной сферы форм трудовой деятельности (самые вопиющие примеры: работа на войну, работа на удовлетворение порочных наклонностей и т. п.), это взаимное отчуждение людей и тотальное одиночество, атомарность как характерное состояние общества... Тотальное одиночество. Разобщенность, – замечал Евгений Ермолин в 2001 году. – Беру наугад: Тучков, Вишневецкая, Дмитриев, Войнович, Маринина... Очень разные авторы. Люди различных творческих ориентаций. Но тем более показательно, что сходятся наши сочинители в одном: в неприятии новорусско-буржуазной среды, ее нравов, характеров и коллизий»[128].

С капитализмом и его буржуазной идеологией, то есть уже реалиями обновленной после краха СССР России, русским писателям не считаться оказалось нельзя. К 2006 г. «капитализм стал восприниматься как уже-свершившаяся катастрофа», его «стало невозможно не замечать как некое попутное по отношению к “свободе” явление», и все главные книги года «были

[128] Ермолин Е. Между ворчанием и бунтом. Буржуазность как предмет русской словесности в конце XX века // Вопросы литературы. 2001. № 4.

реакцией на это явление: от Кантора до Адольфыча, от Кузнецова до Сенчина, от Маканина до Пепперштейна»[129], – полагает Л. Данилкин.

Уже в начале 2000-х гг. наряду с резкой критикой или однозначным отрицанием капитализма и буржуазной идеологии в литературе появилась начала крепнуть другая тенденция: «Массовая литература вслед за глянцевыми журналами принялась творить миф о “хороших богатых”. Вероятно, первой ласточкой стала появившаяся в 2000 году популярнейшая серия детективов Дарьи Донцовой про Дашу Васильеву.

Постепенно тему мирного, некриминального пути достижения социального успеха стали развивать и другие авторы. Апофеозом этой тенденции можно, наверное, считать появление в 2004–2005 годах романов Оксаны Робски (“Casual” и “День счастья – завтра”), где обеспеченное сословие представляют не лубочные бандиты, а “нормальные бизнесмены” и их семьи – достаточно подробно прорисованные персонажи, со сложившимся бытом и своим языком. Мифологический рай приобретает точную географическую привязку – Рублевское шоссе»[130]. Литература о «хороших богатых», живущих на Рублевском шоссе и пользующихся всеми удобствами жизни, тут же получила, по последнему веянию буржуазной цивилизации, название «гламурной литературы», а Оксана Робски вполне закономерно начала расцениваться как ее прародительница.

Казалось бы, все теперь в литературе, остро реагирующей на новый русский капитализм, встало на свои места: и «гламурный роман» и литература «не о гламуре вообще». Однако прорыв Робски в литературе привел к появлению еще одного особого явления, романа «антигламурного». «Первыми своими книгами Робски обозначила моду на литературный гламур (то есть, на буржуазность – пристрастие к дорогому, престижному и блестящему). И вот эта мода, выразившаяся в литературе чем-то вроде “капиталистического реализма”, проходит, её сменяет мода на антигламур. Новое движение возглавляют всё те

[129] Данилкин Л. Круговые объезды по кишкам нищего. С. 13–14.
[130] Левина М. А. Книжный рынок России: мифы и реальность // Отечественные записки. 2005. № 4.

же модники»[131]. «Антигламур», как и в случае «гламура», появился благодаря творческой энергии и PR-продвижению харизматичного автора и бизнесмена, не понаслышке знающего жизнь «богатых», С. Минаева. Его книга «Духless: Повесть о ненастоящем человеке» стала эталоном антигламурной идеологии.

Вслед за Робски и Минаевым издательства, понявшие, что нашли очередную золотую жилу, начали бешеными тиражами выпускать и других авторов, сделавших «гламурную» («Гламур в шоколаде» И. Молчановой, «Ты!», «СердцегрыZы» А. Андриановой, «Революционный гламур» К. Соколовой, «Dopogo & Glупо. Светский дневник», «Записки из модного дома» Л. Капризной) и «антигламурную» («ANTICASUAL. Уволена, блин!», «Flutter. Круто, блин» Н. Маркович, «Crazy. Бизнес на крови и костях человеческих» Н. Дьяченко, «День счастья – сегодня!» К. Сафонова, «Улыбка идиота» Д. Полякова, «LoveLess. Повесть о ненастоящей женщине» С. Вебер и др. серии «Рублевка Wife» издательства АСТ) литературу явлением более чем массовым.

О. Робски

► *Оксана Викторовна Робски (р. 1968), писатель, бизнесмен. Училась на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Окончила высшие режиссерские курсы. Работала в газете «Московский железнодорожник», помощником режиссера на телевидении, в Цирке на Ленинских горах. Открыла сеть мебельных магазинов «Галерея О», агентство женщин-телохранителей «Никита». Автор романов «Casual», «День счастья — завтра», «Про ЛюбOFF/ON», «Жизнь заново», «Устрицы под дождём», «Casual 2. Пляска головой и ногами», книг «Рублевская кухня Оксаны Робски», «Zамуж за миллионера» (совместно с К. Собчак) и др. Номинант литературных премий «Книга года», «Национальный бестселлер», «Русский Букер».*

«Год назад с выходом Casual Оксаны Робски началась эпоха литературного гламура. Новый, третий по счету, роман Робски “Про любоff/on” – это уже гламур с человеческим лицом, – объявил А. Архангельский в журнале

[131] Горлова Н. Книги – не то, чем они кажутся. В последний вагон литературы // http://www.hrono.info/text/2006/gorlova09_06.html.

“Огонек”, который в капиталистические времена стал с азартом отслеживать нелегкую жизнь “алкоголиков гламура и инвалидов глянца”. – Робски – средний писатель, и в определении нет ничего оскорбительного: это качественная попса, это группа Uma2rman, это “Камеди-клаб” на канале ТНТ, это доктор Курпатов, это все, что сегодня имеет относительный успех и при том не лишено вкуса»[132].

«Про любоff/on» – роман, как не сложно догадаться по названию, о любви, с достаточно нетривиальными персонажами и структурой. Герой – крупный бизнесмен, решительный, волевой, не привыкший к откатам, героиня – аспирантка филфака, преподаватель русской речи и культуры общения для VIPов, скорее романтик, чем прагматик. Первая часть текста от Робски представляет мир глазами героини. Роман строится как классический любовный: с первой встречей (она приглашена давать ему уроки), развитием отношений и романтической историей (он ухаживает, она влюбляется и думает, что пользуется взаимностью). «Оксана Робски создает новый миф “о нравах Рублевки” без аллюзий к Королям, Принцам и Золушкам. Героиня, которая могла бы быть Золушкой, становится здесь просто выгодоприобретателем. О самом олигархе, кроме того, что он, как “сердце красавицы”, склонен к измене “и к перемене, как ветер мая”, известно лишь то, что он источает обаяние и круглосуточно работает»[133], – комментирует роман О. Богуславская. Вернемся к сюжету: только что завязавшиеся отношения вдруг тормозятся. Во-первых, у него есть жена, во-вторых, он постоянно занят своим бизнесом и на любовь у него мало времени, в-третьих, а любит ли он вообще? Собственно драма первой части «Про любоff/on» с ее любовью «on» превращается в во второй части, которая ведется уже от лица олигарха, в антидраму, с любовью «off». Оказывается, бизнесмен, сначала действительно очаровавшейся девушкой и даже захотевший ей дать денег, в силу своего приобретенного с возрастом практицизма и цинизма быстро теряет к ней интерес и использует отношения

[132] Архангельский А. Робская сущность // http://www.ogoniok.com/4929/30.
[133] Богуславкая О. Образ олигарха в памятниках письменности // Знамя. 2007. № 8.

для устройства своих не очень-то честных дел. История героини, пересказанная уже самим бизнесменом, превращается в совершенно другую историю, а Незолушка, очарованая блеском богатства, в таком контексте выглядит по меньшей мере наивной и глупой.

Впрочем героиня изначально не лишена самоиронии: «Около гостиницы стоял мужчина в длинной коричневой шубе. И такой же шапке. Мех переливался на солнце, и если бы в эту минуту меня спросили, что такое "роскошь", я бы не задумываясь, показала на него... Потом он открыл дверь пожилой паре, и сразу за ними – девушке с огненно-рыжими волосами... Он был швейцаром. Я была дурой». И именно она, уже знающая всю правду, но не отказавшаяся от иллюзий, в финале спасает своему коварному возлюбленному жизнь, предупредив о готовящемся на него покушении. Значит, по Робски, торжествует в жизни любовь «on», а не «off».

Ничего другого, впрочем, от писательницы и не ожидают. Позитивный мессидж, заложенный в ее романах (не менее убедительный, но более «шоколадный», чем у Гришковца), делает «гламур» собственно «гламуром» и не дает превратиться ему в своего антипода.

С. Минаев

► *Сергей Минаев (р. 1975), писатель, публицист, бизнесмен. Выпускник Историко-Архивного института РГГУ. Занимается винным бизнесом. Автор романов «Духless: Повесть о ненастоящем человеке», «Media sapiens. Повесть о третьем сроке», «The Телки». Культовый автор продвинутой молодежи.*

«Мы сидим в “Vogue Cafe”, в котором (как известно из московской тусовки) плохая кухня, проблемы с паркингом, хамоватый персонал и вечные толпы у барной стойки. Несмотря на всю кучу сказанных об этом ресторане гадостей, он продолжает оставаться одним из самых популярных московских заведений. Видимо, тусовка ловит от нахождения в нем особый, сродни мазохистскому, кайф, если терпит все эти ужасы, сравнимые, безусловно,

только с присутствием в нацистском концлагере. В те моменты, когда очередной московский тусовщик с именем Мигель или Дэн, отчаянно жестикулируя, рассказывает тебе очередную историю о том, как его “обхамили в "Vogue"”, а после того, как он попытался поставить на место официанта, еще и специально “отравили дорадой”, и при этом сравнивает сей ресторан с “этим… ну, ты понял… концлагерем… как его… Муратау, по-моему”, – ты понимаешь, что, во-первых, этот придурок, который в школе не смог запомнить название Дахау, никакой не Мигель и не Дэн, а Миша или Денис и историю эту он так же придумал или своровал со страниц псевдомодного журнала, как и свое дурацкое имя-погоняло. А еще ты понимаешь (и в этот момент испытываешь благоговение до пяток, кое испытывали туземцы при виде кораблей испанских конкистадоров, приплывших выкачивать их золото), понимаешь, как на самом деле велик ресторатор Аркадий Новиков, построивший империю заведений для подобных людей». Цитата, взятая нами из «Духless», точнее, начальный абзац романа, говорит сама за себя. Перед нами, во-первых, место действия и персонажи – модное заведение столицы и его модные посетители, во-вторых, особый дискурс – смесь новофранцузского с новонижегородским, то есть попросту молодежный сленг, кишащий варваризмами и жаргонизмами, – порождаемый неким рассказчиком из тусовки, ну и, в-третьих, собственно оценка окружающей действительности, смоделированная данным дискурсом: иронически отрицательная.

Фабула романа, как полагает критика, «довольно проста»: «некий относительно молодой человек, не переваливший еще и на четвертый десяток, рассказывает нам события нескольких дней своей напряженной жизни. Он служит в некой французской торговой фирме в должности коммерческого директора российского филиала, зарабатывая (по его утверждению) пятнадцать тысяч долларов в месяц. Он холост, беззаботен, свободен и почти все заработанные деньги плюс все свободное время тратит в увеселительных заведениях нашей столицы. Пьет коньяк, курит марихуану, нюхает кокаин,

общается с себе подобными – и презирает свое окружение»[134]. Правда, случается и большое событие – тусовщики, якобы собирающиеся открыть новой модное кафе в Москве, «разводят» его на крупную сумму денег и затем «кидают». Однако это событие не есть даже главное в жизни героя, тотально погруженного в саморефлексию, разрушающую его изнутри. Героя более всего волнует ощущение, что в жизни все не так, дисгармония с собой и окружающим миром, и выхода из этого тупика он не видит.

Посыл Минаева в романе не сугубо индивидуалистический, то есть не один герой «Духless» такой духless. «И в целом печальная картина у Минаева получается. Непривлекательная. Самая продвинутая и успешная часть российского населения <…> прожигает жизнь в ночных клубах, страдает от скуки на бесконечных тусовках, ведет беспорядочную половую жизнь и мучается депрессией от бесцельности существования. Кругом один сплошной духless. И на работе, и на вечеринках, и в Москве, и в Питере. Коллеги по работе – жлобы и интриганы, а то и просто воры и взяточники. Приятели норовят обмануть и нагреть на тебе руки. Женщины скучны, продажны и пошлы. Действительность вызывает омерзение»[135]. «Гламур», который является синонимом роскоши и красивой жизни, на самом деле, ничто иное, как симулякр, имеющий под собой пустоту, духless.

Минаев в своей критике общества потребления идет, безусловно, за Пелевиным. Так, например, он копирует ряд пелевинских брэндовых приемов, подчеркивая тем самым их актуальность и «модность». «Анализ минаевского текста позволяет говорить о трех тенденциях:

1. активное использование поэтики рекламы в художественном тексте;

2. стимулирование рецепции применением техник маркетинговых стратегий, что в результате трансформирует само понятие «художественное произведение»;

---

[134] Соболь В. Поколение, не достигшее цели // Знамя. 2007. № 2.

[135] См.: Александров Н. Наш ответ Бегбедеру // http://www.izvestia.ru/culture/article3091972/index.html.

3. эксплуатация традиций русской классической литературы в тексте в качестве структурообразующих»[136].

При этом Минаев, усвоивший уроки постмодерна, активно пользуется арсеналом и другого модного течения современной русской литературы «нового реализма». «Духless» – повторимся, роман не об исключительном герое, менеджере высшего звена, но, как нам твердит автор, о целом поколении «1970–1976 годов рождения. Чей старт был столь ярок и чья жизнь была столь бездарно растрачена». Поколенческий мессидж книги очевиден: так же, как и, например, Р. Сенчин, создавший ряд произведений в рамках «литературы менеджеров», Минаев всячески масштабирует отвращение своего поколения к капитализму и русской буржуазной действительности. Неполиткорректность же героя (его дискурс) в контексте «нового реализма» оправдывается его молодостью и общей поколенческой аксиологией.

Наконец, последний очевидный, но, в сущности, не последний из возможных, источник вдохновения Минаева – культовая проза культового французского писателя Ф. Бегбедера. «Духless» – ничто иное, как русифицированные «99 франков», «наш ответ Бегбедеру» (Н. Александров). И герой, и сюжет, и дискурс – вполне удачно сделанная калька, не иначе – для того, чтобы «Духless», а затем и остальные романы Минаева, подобно бегбедеровским, формировали культ автора и обеспечивали ему широкие продажи.

Вопросы и задания:

1. Дайте определение «гламурной» литературы.
2. «Гламурный» и «антигламурный» романы – найдите сходство и отличия.
3. Что, по вашему мнению, привлекает читателя в романах О. Робски?
4. Почему С. Минаев позиционируется в СМИ как культовый автор?

[136] Афонина Е. Ю. Поэтика bestseller`a 2006: текст – продукт – произведение (Сергей Минаев «Духless: повесть о ненастоящем человеке») // http://kritiktotal.livejournal.com/2124.html.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Нефритовые четки. М.: Захаров, 2007.
2. Акунин Б. Ф.М. М.: Олма-Пресс, 2006.
3. Бояшов И. Путь Мури. СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2007.
4. Бояшов И. Танкист, или «Белый тигр». СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2008.
5. Быков Д. Оправдание. М.: Вагриус, 2005.
6. Быков Д. ЖД. М.: Вагриус, 2007.
7. Быков Д. Пастернак. М.: Молодая Гвардия, 2007.
8. Быков Д. Списанные. М.: ПрозаиК, 2008.
9. Быков Д. Эвакуатор. М.: Вагриус, 2007.
10. Василенко С. Дурочка. М.: Вагриус, 2000.
11. Веллер М. Б.Вавилонская. М.: АСТ, 2006.
12. Веллер М. Мое дело. М.: АСТ, Астрель, 2006.
13. Геласимов А. Год обмана. М.: ОГИ-Проза, 2003.
14. Геласимов А. Жажда. М.: Эксмо, 2004.
15. Геласимов А. Степные боги. М.: Эксмо, 2008.
16. Геласимов А. Фокс Малдер похож на свинью. М.: ОГИ-Проза, 2002.
17. Генис А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2004.
18. Генис А. Иван Петрович умер. М.: НЛО, 2003.
19. Гришковец Е. Асфальт. М.: Махаон, 2008.
20. Гришковец Е. Реки. М.: Махаон, 2007.
21. Гришковец Е. Рубашка. М.: Махаон, 2007.
22. Денежкина И. Дай мне! (Song for Lovers). СПб.; М.: Лимбус Пресс, 2002.
23. Елизаров М. Библиотекарь. М.: Ad Marginem, 2008.
24. Иванов А. Блуда и МУДО. СПб.: Азбука-классика, 2007.
25. Иванов А. Золото бунта. СПб.: Азбука-классика, 2008.
26. Иванов А. Сердце пармы, или Чердынь – княгиня гор. СПб.: Азбука-классика, 2006.
27. Иличевский А. Матисс. М.: Время, 2007.

28.Кабаков А. Московские сказки. М.: Вагриус, 2005.
29.Кантор М. Учебник рисования. М.: ОГИ, 2006.
30.Ключарева Н. Россия: общий вагон. СПб.: Лимбус Пресс, 2008.
31.Козлов В. Гопники. М.: Ad Marginem, 2003.
32.Козлов В. Школа. М.: Ad Marginem, 2003.
33.Королев А. Быть Босхом. М.: Гелеос, 2006.
34.Латынина Ю. Земля войны. М.: Эксмо, 2007.
35.Липскеров Д. Пальцы для Кэролайн. М.: АСТ, Астрель, 2007.
36.Липскеров Д. Последний сон разума. М.: АСТ, Астрель, 2008.
37.Матвеева А. Небеса. М.: АСТ, 2004.
38.Минаев С. Духless. М.: АСТ, 2007.
39.Пелевин В. Empire V. М.: Эксмо, 2006.
40.Пепперштейн П. Военные рассказы. М.: Ad Marginem, 2006.
41.Петрушевская Л. Маленькая девочка из «Метрополя». СПб.: Амфора, 2006.
42.Петрушевская Л. Парадоски. Строчки разной длины. СПб.: Амфора, 2008.
43.Прилепин З. Грех. М.: Вагриус, 2008.
44.Прилепин З. Патологии. М.: Ad Marginem, 2006.
45.Прилепин З. Санькя. М.: Ad Marginem, 2008.
46.Проханов А. Господин Гексоген. М.: Ad Marginem, 2002.
47.Проханов А. Надпись. М.: Ad Marginem, 2005.
48.Проханов А. Политолог. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
49.Робски О. Про любоff/on. М.: Росмэн-Пресс, 2006.
50.Рубина Д. На солнечной стороне улицы. М.: Эксмо, 2008.
51.Сахновский И. Человек, который знал все. М.: Вагриус, 2007.
52.Сенчин Р. Лед под ногами // Знамя. 2007. № 12.
53.Сенчин Р. Минус. М.: Эксмо-Пресс, 2002.
54.Сенчин Р. Нубук. М.: Эксмо, 2003.
55.Славникова О. 2017. М.: Вагриус, 2008.
56.Славникова О. Любовь в седьмом вагоне. М.: АСТ, Астрель, 2008.

57. Слаповский А. Оно. М.: Эксмо, 2006.
58. Слаповский А. Синдром Феникса. М.: Эксмо, 2007.
59. Сорокин В. День опричника. М.: Захаров, 2007.
60. Сорокин В. Сахарный Кремль. М.: АСТ, Астрель, 2008.
61. Стогоff И. Грешники. СПб.: Амфора, 2006.
62. Стогоff И. Мачо не плачут. СПб.: Амфора, 2006.
63. Толстая Т. Кысь. М.: Эксмо, 2007.
64. Толстая Т. Не кысь. М.: Эксмо, 2007.
65. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик. М.: Эксмо, 2008.
66. Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М.: Эксмо, 2008.
67. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М.: Захаров, 2006.
68. Шаргунов С. Малыш наказан // Шаргунов С., Остапенко А. Два острова. М.: ОГИ, 2002.
69. Шаргунов С. Ура! М.: Эксмо, 2003.
70. Юзефович Л. Казароза. М.: Зебра-Е, 2005.